

Musikalisch-kritische.

Bibliothek,

von

Johann Nicolaus Forkel.



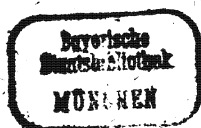
Zweyter Band.

— — — — — *præcor integra*
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec citharâ carentem.

HOR. OD. XXXI. L. I.

G o t t a ,

bey Carl Wilhelm Ettinger, 1778.



B. Sandb 267

A. v. Dommer.

B. J. J. J. J.

440/27
32
120
112
8

<36636887500017

<36636887500017

Bayer. Staatsbibliothek

Dem
Durchlauchtigsten Fürsten
und Herrn,
S E R R N
Ernst Ludewig,

Herzogen zu Sachsen,
Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und
Westphalen, Landgrafen in Thüringen, Marggro-
fen zu Meissen, gefürsteten Grafen zu Henneberg,
Grafen zu der Mark und Ravensberg, Herrn
zu Ravensstein und zu Lötma ꝛ.

Meinem gnädigsten Fürsten
und Herrn.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

1910

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

**Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Fürst und Herr.**

Bayerische
Stadtbibliothek
MÜNCHEN

Der hohe Schutz, welchen Eure
Hochfürstl. Durchlaucht der-
jenigen edlen und angenehmen Kunst
und Wissenschaft so vorzüglich angedeihen lassen,
die der Gegenstand des gegenwärtigen Werthens
ist, mache mich so Einn, Höchstderoselben
erlauchten Namen demselben vorzusetzen, und es
Hochstedenenselben unterthänigst zu widmen.

So groß auch diese Kühnheit ist, womit
Eurer Hochfürstlichen Durchlaucht ein
so geringes Opfer dargebracht wird; so lebe ich
doch der zuversichtlichen Hoffnung, Höchstdie-
selben werden es nicht ungnädig aufnehmen,
sondern es huldreichst als einen schwachen Be-
weis des Bestrebens ansehen, diejenige tiefe
Ehren-

Ehrebiebung und Huldigung an den Tag zu legen, womit das Herz eines jeden erfüllt wird, der so glücklich ist, die milde Gnade, und den tiefen Blick Eurer Hochfürstlichen Durchlaucht in alles, was in den Wissenschaften und Künsten wirklich schön, und der Aufmerksamkeit eines erhabenen Fürsten würdig ist, zu kennen und zu bewundern.

Wie glücklich würde ich mich schätzen, wenn mein schwaches Opfer auch nur den geringsten Beifall eines so tiefen Kenners und erhabenen Beschützers der Wissenschaften und Künste erhalten könnte!

Ich ersterbe mit der tiefften Devotion

Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Fürst und Herr,
Eurer Hochfürstl. Durchlaucht

unterthänigster

Johann Nicolaus Forkel

Innhalt.



Inhalt

des zweiten Bandes

der

musikalisch-kritischen Bibliothek.

I. Fortsetzung und Beschluß der Abhandlung vom Schönen,
von Crousaz. S. 3

II. Recensionen theoretischer Werke.

- 1) Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik u. S. 126
- 2) Karl Avison's Versuch über den musikalischen Ausdruck S. 142
- 3) A general History of the Science and Practice of Music, by Sir John Hawkins. In fünf Quartbänden S. 166

III. Recensionen praktischer Werke.

- 1) Walder, eine ernsthafte Operette, von Georg Benda S. 236
- 2) Carl Philipp Emanuel Bachs Clavierfonaten mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung S. 275
- 3) Clavierfonaten, von Daniel Gottlob Türk. Zwee Sammlungen S. 301

IV. Historische Nachrichten.

- 1) Auszug aus Carsten Niebuhrs Reisebeschreibung von Arabien und andern umliegenden Ländern S. 306
- 2) Etwas von der Musik der um den Südpol herum wohnenden Völker S. 316
- 3) Ueber die jetzige Beschaffenheit der Musik in London S. 320

Innhalt.

- 4) Ein Brief, worinn jemand zu einem Concert eingeladen wird S. 326
- 5) Einige Nachrichten von der Signora Gabrieli, ersten Sängerin der sicilianischen Oper S. 328
- 6) Nachricht von der Errichtung einer Musik- und Singeschule zu Leipzig, von Hrn. Ziller S. 332

V. Litterarische Anzeigen.

- 1) Musikalische Preisaufgabe von der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Petersburg S. 338
- 2) *Beattie's Essays on the Nature and Immutability of Truth &c.* S. 341
- 3) Nachrichten vom Hrn. Harrison S. 355
- 4) Descrizione degli Stromenti armonici di ogni genere &c. S. 356
- 5) Nouveau Systême de Musique &c. S. 356
- 6) Methode nouvelle pour apprendre facilement le Plain - chant &c. S. 357
- 7) Reflexions sur l'Opera S. 357
- 8) Lettre à M. le Baron de la Vieille - Croche S. 358
- 9) Essai sur les revolutions de la Musique en France S. 359
- 10) Melanges litteraires vom Hrn. Dorat S. 363
- 11) La Soirée perdue à l'Opera S. 364
- 12) Lettres sur les Drame opera S. 367
- 13) Le Souper des Enthousiastes S. 367
- 14) Lettre d'un Amateur de l'opera S. 369
- 15) Examen des causes destructives du Theatre de l'opera &c. S. 369
- 16) Etrennes musicales, ou le petit Rameau &c. S. 370

VI. Neue Erfindungen.

S. 371

VII. Todesfälle

S. 374

VIII. Anekdoten

S. 382

IX. Musikalische Neuigkeiten

S. 389

X. Musikalische Gedichte

S. 394



I.
Fortsetzung
der Abhandlung
v o m S c h ö n e n.

Aus dem Französischen des
Herrn Crousaz.

Vorerinnerung.

Da die im 1sten Bande der mus. krit. Bibl. auseinander gesetzten Grundsätze über das Schöne überhaupt, in dem folgenden 8ten, 9ten und 10ten Capitel insbesondere auf verschiedene Wissenschaften und auf die Tugend, im eilften aber erst auf Musik, als unsern Hauptzweck, angewendet werden; so sind die besagten drey Capitel hier überschlagen, und mit dem eilften sogleich fortgefahren worden. Zugleich müssen wir unsern Lesern auch noch hinterbringen, daß schon bey der zweyten Originalausgabe dieser Abhandlung, das ganze eilfte Capitel (weil es vermuthlich nur von der Schönheit der Musik handelt) weggelassen worden ist.





Fortsetzung
der
Abhandlung vom Schönen.

II. Capitel.
Von der Schönheit der Musik.

Erster Abschnitt.
Allgemeine Betrachtungen.

I.
Es giebt wenig Gegenstände, über welche die Menschen in ihren Meinungen mehr getheilt sind, als über die Musik. Wenn es einige giebt, die von ihr bezaubert werden, so giebt es auch einige, die sie nicht ertragen können. Den einen Theil erheitert sie, und den andern beunruhigt sie; den einen macht sie fröhlich, den andern traurig. Und, welche Verschiedenheit des Geschmacks findet sich nicht selbst unter ihren Verehrern? Das Volk will Gassenhauer und Tanzstücke; in Ouvertüren, Chaconnen und andern Melodien von dieser Gattung, findet es nur Geräusch. Selbst ganze Nationen sind über den Vorzug dieser oder jener Musikgattung uneinig. Wenn wir mit unsern Grundsätzen, mitten un-

Von den Beziehungen, die die Töne und der Gesang mit unsern Organen und der Einrichtung unsers Körpers haben.

ter so vielen Verschiedenheiten, die bloß von einem gewissen Eigensinn zu entstehen scheinen; etwas wahres entdecken können, so wird es ein neuer Beweis von der Richtigkeit derselben seyn. Alles, was mit den gut eingerichteten Organen unserer Sinne in einiger Beziehung ist, und auf sie diejenigen Eindrücke macht, in deren Rücksicht sie von der Güte des höchsten Wesens mit so viel Kunst und Weisheit gebaut sind, verdient, ohne Widerspruch, für schön gehalten zu werden. Das Ohr ist für die Töne gemacht, folglich verdienen sie schon an sich selbst unser Wohlgefallen; aber so wie die Freude unsern Organen eine größere Stärke giebt, so verlangen wir auch, sobald wir von ihr eingenommen sind, die stärksten Eindrücke, und folglich auch stärkere Töne, weil sie alsdenn mehr Beziehung mit unsern Organen haben, und wir in einer solchen Lage sind, wo wir sie ertragen können. Geböhren zu empfinden, ziehen wir immer die lebhaftesten Empfindungen den schwächern vor, wenn sie nur nicht schmerzhaft sind.

Wenn ein Ton entsteht, so pressen und dehnen sich die kleinen Theile der Luft wechselsweise (die, ob sie gleich so klein sind, daß sie auch sogar der feinsten Vorstellungskraft entgehen können, doch sehr viele Gewalt haben), und verursachen dadurch in den von ihnen erschütterten Fibern des Ohrs Erzitterungen, die denen ähnlich sind, die sie selbst in Bewegung gesetzt haben; die in den Poren dieser Fibern befindlichen Lebensgeister werden alsdenn dadurch gereizt, und verbreiten ihre Bewegung sodann durch den ganzen Körper. Lebhaftes, feines und regelmäßiges Erschüttern müssen natürlicherweise immer mit angenehmen Empfindungen vergesellschaftet seyn, folglich auch mit den Beziehungen, die der Urheber der Natur zwischen das Wohlsseyn der Seele und des Körpers gelegt hat. Wenn es Menschen giebt, die dieses nicht erfahren, so kommt es von dem unglücklichen Bau ihres Ohrs, dessen

sen Fibern für die Eindrücke der Luft entweder zu grob, oder auch zu weich sind, um solcher Erschütterungen fähig zu seyn.

Die Freude, die die Lebensgeister sehr kraftvoll und im Ueberfluß in alle Theile des Körpers verbreitet, reizt uns zur Hervorbringung höherer und stärkerer Töne, und setzt das Ohr in den Stand, sie zu wünschen, und mit Vergnügen aufzunehmen.

2. Die Natur läßt die Menschen zur Gesellschaft gebohren werden, und reizt sie an, ihr Vergnügen andern bekannt zu machen. Die ihnen so natürliche Eitelkeit zwingt sie, Zeugen ihres Glücks zu suchen, und sie glauben, sich demselben nur dann mit Recht überlassen zu können, wenn sie sehen, daß andere dabey nicht unempfindlich sind. Eine solche Anlage, die von der ersten Kindheit an noch immer mehr und mehr verstärkt worden ist, macht, daß sie sich allein, und ohne Gesellschaft, nur sehr unvollkommen vergnügen können; sie unterhalten sich weit lieber mit andern von den Gegenständen ihrer Freuden, und da in allen Dingen, die Annehmlichkeiten verursachen, immer einige Umstände lebhafter rühren, als andere, so hält man sich dabey auf, kommt wieder dazu zurück, und dies ist wahrscheinlich eine von den ersten Ursachen, woher die Dichtkunst entsprungen ist. Diese Wiederkehr und diese ähnlichen Fälle schienen sich zu jenen Wiederholungen der Gedanken, zu welchen man so gerne zurückkommt, zu passen; daher der Reim und die Wiederholung den Hauptcharakter der alten Poesie ausmachen.

Solche rührende Stellen schienen würdig zu seyn, mit mehrerer Annehmlichkeit ausgesprochen zu werden; man glaubte, die Stimme müßte sich ganz dabey hören lassen, sowohl mit mehr Anmuth als mit mehr Stärke. Um ihr mehr Stärke zu geben, erhob man sie; dies ist

ein Unterschied zwischen Gesang und Recitativ, und konnte leicht bewerkstelliget werden. Aber denjenigen Grad von Annehmlichkeit zu finden, den man, damit zu vereinigen, für zuträglich hielt, mußten Versuche angestellt werden, und nachdem man es mit verschiedenen Tönen versucht hatte, blieb man bey denen stehen, deren Eindruck am angemessensten zu seyn schien. Diese Annehmlichkeit hängt noch jetzt von einem regelmäßigen Verhältniß der Bewegungen des Tons, mit dem Zustande der Fibern, die davon erschüttert werden, ab.

Vom Ver-
hältniß der
Töne mit
dem vor-
nehmsten Or-
gan des Ge-
hörs.

3. Um begreiflich zu machen, worinn dieses Verhältniß besteht, ist nöthig zu erinnern, daß das vornehmste Organ des Gehörs die Scheidewand der Schnecke sey, die *lamina spiralis* heißt, im Innersten des Ohrs liegt, und mit ihren beyden Enden darinn befestigt ist. Sie besteht aus außerordentlich feinen Fibern, die alle von ungleicher Länge sind, und die andern Theile des Ohrs dienen dazu, die Einbrücke der Luft desto nachdrücklicher auf diese *lamina spiralis* fallen zu lassen.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß eine jede Fiber bestimmt ist, einen gewissen Ton zu empfangen, beynähe auf die nämliche Art, wie auf den Flügeln die längsten und dicksten Saiten für die tiefern Töne, und die kürzern für die höhern sind.

Man wird in dieser Vermuthung mehr als Wahrscheinlichkeit finden, wenn man weiß, daß, in einem gleichen Grad von Anspannung, die längsten Saiten, in eben so viel Zeit, gerade so viel weniger Erzitterungen machen, als sie mehr Theile haben, anstatt daß die andern um so viel mehr erzittern, als sie kürzer sind, oder weniger Theile haben. Z. E. Wenn von 2 Saiten die erste 3 Theile lang ist, und die zweyte 5, so wird die eine nur 3 mal vibri-

vibriren, indem die andere 5 mal vibriert. Wenn also ein gewisser Ton in der Luft eine gewisse Anzahl Schwingungen hervorbringt, so fällt der Eindruck dieser so bewegten Luft gänzlich auf diejenige Faser, die in einer solchen Beschaffenheit ist, daß sie eine gleiche Anzahl von Schwingungen annimmt, anstatt daß dieser Eindruck über die andern Fasern, die nicht so beschaffen sind, nur vorüber glitscht.

4. Die Erfahrung bestätigt diese Wahr- Erklärung
der sympa-
thischen Töne.
heit; denn wenn man nach einander die verschiedenen Tasten einer Orgel anschlägt, so wird man sehen, daß die Saiten einer an einer nahen Mauer aufgehängten Laute oder Guitarre, von dieser Orgel erzittern, und, wenn sie in Absicht auf Höhe und Tiefe mit der Orgel in einer gleichen verhältnißmäßigen Anspannung sind, sogar bestimmte Töne angeben.

Nicht allein diejenigen Saiten, die im Einklange stehen, sondern auch noch die Octav und die Quinte erzittern, und geben bisweilen deutlich an; und daher muß man schließen, daß, wenn eine Faser der *lamina spiralis* erschüttert ist, diejenigen zwei, die mit ihr in dem Verhältniß der Octav und Quinte stehen, ebenfalls, obgleich viel schwächer, erschüttert werden. Wenn also ein neuer Ton entsteht, der so beschaffen ist, daß er diese schon bewegten Fasern erschüttern kann, so wird die Erschütterung desto lebhafter seyn, weil eine schwache Bewegung den Anfang eines Gefühls, und mit diesem entstehenden Gefühl zugleich das Verlangen, es stärker und vollkommener zu empfinden, hervorbringt. Ein solcher Ton erfüllt sodann einen verborgenen Wunsch, und er vervollkommt das, was man nur unvollkommen fühlte. Daher hat man die Töne, woraus die Accorde des Haupttons und der Quinte bestehen, am angenehmsten gefunden.

Obgleich diese nach einander folgenden Töne schon gefallen, so schienen sie doch eine ganz andere Art von Annehmlichkeit zu haben, wenn sie auf einmal zusammen klangen. Die Natur läßt sich nicht gerne widerstreben; wir befinden uns am besten, wenn alles um uns herum mit uns übereinstimmt. Da sich nun die Eindrücke, von denen wir oben geredet haben, einander unterstützen und verstärken, weil ein einziger schon im Stande ist, die andern zu erregen, so verbreitet das aus diesen vereinigten Eindrücken entstehende Vergnügen eine Annehmlichkeit über sie, wodurch sie selbst dann noch gefallen, wenn sie nur einander nachfolgen. Man kann sogar sagen, daß, wenn sie gleich nur einander nachfolgen, man sie doch zugleich und auf einmal empfinde, weil die Erschütterungen der einen noch dauern, wenn die Erschütterungen einer andern erst anfangen.

Um zu begreifen, wie sich eine gewisse Bewegung der Luft, einer gewissen Saite, und folglich auch einer gewissen Faser, leichter als einer andern mittheilen kann, muß man betrachten, 1) daß, wenn eine Saite stark genug angeschlagen wird, um einen Ton hervorzubringen, sie durch die Stärke ihrer Bewegung die kleinen Theile der Luft, denen sie begegnet, oder die sie unmittelbar berührt, und vermittelst dieser wieder andere, bis zu einer gewissen Entfernung, zusammen preßt. Also wird mit der Saite zugleich eine gewisse Quantität von zusammen gepreßter Luft in Bewegung gebracht. 2) Diese Luft erreicht eine zweite Saite, von einer der ersten ähnlichen Anspannung, wirkt auf sie, und zwingt sie, es sey nun so wenig als es will, ebenfalls zu erklingen. 3) Der schwache Klang dieser zweiten Saite ist demohingeachtet von der nämlichen Dauer, als der Klang der ersten, weil alle Vibrationen gleich angespannter Saiten zu gleicher Zeit aufhören, sie mögen nun von größerem oder kleinerm Umfang seyn. 4) Die zweite Saite, vermöge des Gra-

des

des ihrer Anspannung, ist also von der Beschaffenheit, daß sie ihre erste Wiederkehr (*) genau mit der erstern, und mit der in ihrem Kreiße befindlichen Luft, die der Bewegung derselben folgt, in einem und dem nämlichen Augenblicke macht; so daß die Saite von dieser Luft eine neue Bewegung bekommt, und ihre Wiederkehr dadurch etwas stärker wird, als ihr erster Anschlag war.

5) Wenn die Wiederkehr der zweiten aufhört, und der zweite Anschlag derselben mit der erstern Saite zugleich wieder anfängt, so kommt eine dritte Bewegung hinzu, und macht, daß der zweite Anschlag die Dauer der vorhergegangenen Wiederkehr noch überdauert. Auf diese Weise bekommt jede Vibration neue Stärke, und die letztern werden dadurch wenigstens merklich. Die Schwingungen der zweiten Saite vermehren und verstärken sich gerade auf die nämliche Art, wie die Schwingungen einer Pendul, die, im Anfang nur sehr schwach angestoßen, nur eine sehr kleine Schwingung machte, aber bey jeder Wiederkehr einen neuen Stoß bekäme.

Diese wiederholten und verstärkten Eindrücke der Luft können sogar ein Glas, das mit der Stimme, die seine Theile erschüttert, im Einklang steht, zerbrechen; denn die zusammengepreßten und ausgedehnten Theile des Glases wachsen von Vibration zu Vibration, und ihre Bewegung wird endlich so stark, daß sie sich zertrennen. Ein großes Glas von einem tiefen Ton zerbricht leichter,

A 5

als

(*) Die Ausdehnungen und das Zusammenpressen der Saiten, die man mit einem Worte Beugungen oder Schläge, die durch die Saiten in der Luft verursacht werden, nennen kann, heißen mit ihren Kunstnamen: Diadromi, tremores, (scil. aëris) vibrationes, ondulations, battemens, allées et venues, elancemens, oscillations &c. Um die Actionen der Saite aber deutlich genug zu machen, hat man den Begriff davon theilen, und Anschlag und Wiederkehr nennen müssen.

als ein kleines, dessen Ton höher ist, weil eine Stimme im Einklang am leichtesten heftige Erschütterungen hervorbringt, und weil eine tiefe Stimme mehr Kraft hat, als eine hohe, denn sie treibt aus der Lunge eine gepresstere Luft hervor, wie wir in der Folge beweisen werden. Dazu kommt noch, daß ein Glas von großer Weite, nach Verhältniß seines Umfangs, weit mehr Luft umschließt, als ein kleines, und daß die dicksten oft die verschiedensten Theile in sich enthalten, das heißt: sie sind unter sich unähnlicher, aber auch desto leichter zertrennlich.

Wenn sich eine tiefe Saite, und mit ihr eine gewisse Quantität Luft ausdehnt, so erreicht 1) diese Luft die ganze Saite, die höher ist und gegen die tiefere eine Octav macht, bewegt sie ebenfalls, und dehnt sie folglich ein wenig aus. 2) Diese zweite Saite hat ihre Ausdehnung schon geendigt, wenn die tiefere erst in der Hälfte der ihrigen ist; aber, da diese höhere nur sehr schwach sich wieder zusammenpressen kann, so hat die noch immer fortwährende Ausdehnung der Luft die Kraft, dieses neue Zusammenpressen zu verhindern, und die höhere Saite ausgedehnt zu erhalten; sie kommt also nicht eher wieder zurück, als mit der tiefern zugleich, und bekommt sodann bey ihrer Rückkehr eine neue Bewegung, wodurch sie bey ihrer zweiten Zusammenpressung einen größern Weg macht, als sie bey ihrer Ausdehnung machte. 3) Wenn ihre erste Wiederkehr geendigt ist, bleibt sie durch die Kraft der Luft, die ihr noch immer widerstrebt, bis zur zweiten Ausdehnung der tiefern zusammengepreßt. Auf diese Weise bekommt, bey jeder Ausdehnung und bey jeder Zusammenpressung der tiefern Saite, die höhere eine Verstärkung ihrer Kraft, bis sich endlich ihre Vibrationen, unabhängig von der ersten Ursache ihrer Entstehung, von selbst fortsetzen.

Wenn

Wenn aber eine höhere Saite in Bewegung gesetzt ist, und die Luft, die sich mit ihr ausdehnt, einer tiefern Saite begegnet, so macht sie 1) ohne Zweifel ebenfalls einen Eindruck auf sie, und dehnt sie aus, so wenig es auch seyn mag. 2) Diese tiefere Saite hat nur eine Hälfte ihrer Ausdehnung geendigt, und will die andere Hälfte fortsetzen, wenn die höhere mit derjenigen Luft, die ihr folgt, sich wieder zusammen zieht; also bekommt die tiefere einen Stoß von der wiederkommenden Luft, der der angefangenen zweiten Hälfte ihrer Ausdehnung ganz entgegen ist, und diese zwey entgegengesetzten Bewegungen verhindern, daß keine ihrer Vibrationen stärker wird, als die erste war.

Wenn die zusammengepreßte Luft, die sich durch die Bewegung einer tiefern Saite ausdehnt, eine höhere Saite, die mit der tiefern in dem Verhältniß der Quinte steht, berührt, so 1) bewegt sie sie, und zwingt sie, sich während zwey Theilen auszudehnen, 2) erhält sie sie in Bewegung während des dritten, 3) beim vierten Theil fängt die tiefere wiederum an, sich zusammen zu pressen, und die Luft, die sie begleitet, läßt nicht nur der höhern die Freiheit, sich ebenfalls wieder zusammen zu ziehen, sondern sie vermehrt noch durch eine neue Bewegung die Geschwindigkeit ihrer Rückkehr. Auf diese Weise läßt sich begreifen, wie die Erschütterung der einen Saite, die Erschütterung einer andern nach sich ziehen kann, ohne sie unmittelbar zu berühren.

Aber wenn zwey Saiten in das Verhältniß der Quarte gestimmt sind, so sind ihre Ausdehnungen und Zusammenpressungen nicht so häufig, daß sie jedesmal eine Vermehrung ihrer Kraft bekommen könnten, wodurch die Bewegung der einen Saite, die nur durch den Ton der andern erschüttert ist, empfindlicher und merklicher würde. Wenn die Saiten im Einklang stehen, wird jede Ausdehnung und jede Wiederkehr verstärkt. Wenn
 sie

sie in der Octav stehen, bekommt unter zweien die eine, eine Vermehrung ihrer Kraft.

Wenn sie in der Quinte stehen, so vereinigen sich die Ausdehnungen und Zusammenpressungen beyder Saiten weniger, als in der Octave, und in der Quarte noch weniger, als in der Quinte.

Diese sympathetischen Bewegungen der Saiten, die im Einklang in der Octave oder in der Quinte stehen, gelingen besser, wenn die Saiten lang, als wenn sie kurz sind, weil die Luft mehr Gewalt über die längern hat, und weil sie sich leichter von ihr bewegen lassen; auch auf einem und ebendenselben Instrument gelingen sie am besten; und wenn die Saiten auf zwey verschiedene Instrumente gezogen sind, so wird kaum ihre Erschütterung merklich werden, wenn nicht zum wenigsten beyde Instrumente auf einen und ebendenselben Tisch, oder das eine davon gegen einen dichten Körper, der vermögend ist, den Ton zu verstärken, gesetzt wird; denn die Theile der Luft sind, gegen die Theile einer Saite verglichen, so leicht und klein, daß, um merklich wirken zu können, ihre Kraft nothwendig durch die Erschütterungen dichter Körper, die in der Saite, die bewegt werden soll, Erschütterungen verursachen können, verstärkt werden muß.

Es kann auch geschehen, daß die Dicke der tiefen Saiten zu ihrer Wirkung auf die dünnern und höhern etwas bestrage, anstatt daß die höhern nur einen sehr schwachen und sehr langsamen Eindruck auf die tiefen, deren Masse die ihrige überschreitet, bewirken können. Hier muß man noch befügen, daß der Eindruck der höhern Saiten, der geschwind vorüber eilt, weniger Wirkung hervorbringen kann, als der Eindruck der tiefen, der länger verweilt,

Anwendung
auf die Con-
sonanzen.

5. Die heftigen Erschütterungen, und zu scharfen Zusammenpressungen, bringen die *Lamina spiralis* des Ohres in einige Gefahr

fahr zu zerreißen, und müssen daher nothwendig mißfallen. Von dieser Art sind diejenigen Bewegungen, die durch den gleichen Anschlag von ut und re, oder von c — d hervorgebracht werden, denn die Fiber, die mit dem Ton c im Verhältniß steht, und einen Eindruck von ihm anzunehmen fähig ist, ist derjenigen, die mit dem Ton d im Verhältniß steht, sehr nahe; wenn also diese beiden Töne zugleich in Bewegung gerathen, so muß, weil ihre Schwingungen nicht von gleicher Anzahl und Dauer sind, nothwendig die Bewegung des einen eine Ausdehnung hervorbringen, wenn sich der andere schon wieder zusammenpreßt. Der eine wird also die Fiber c auf eine Saite, und der andere die Fiber d auf eine ganz entgegengesetzte Saite stoßen, und gleich nachher wird sich die Fiber d nach der Saite hinausdehnen, die sie nur eben verlassen hat, während daß die Fiber c eine ganz widrige Wiederkehr macht. Es ist ganz offenbar, daß dieser Streit der Bewegungen, die Theile der *lamina spiralis* hin und her zieht, und so scharfe Zusammenpressungen verursacht, daß einige Theile desselben dadurch zerrissen werden können. Eine so gefährliche Bewegung muß sodann nothwendig mit einem unangenehmen Gefühl begleitet seyn, und diejenigen, die feine Fibern haben, pflegen auch beim Gefühl eines sehr gespannten Tons zu sagen, daß man ihre Ohren zerreiße.

Wenn aber die Fiber c und die Fiber g zugleich in Bewegung gesetzt werden, so sind sie in einer hinlänglichen Entfernung, um einander durch den Streit ihrer Bewegungen nicht zu stören; die eine ist der andern nicht nahe genug, um sie zu beunruhigen, wenn ihre Zusammenpressungen auf einer den Ausdehnungen der andern entgegen gesetzten Seite geschehen.

Wenn die Töne ut und si oder c — h zu gleicher Zeit gehört werden, so ist es zwar wahr, daß sie auf unter sich noch weit entferntere Fibern, als diejenigen sind, die mit

mit der Quinte $c—g$ im Verhältniß stehen, wirken; demohngeachtet aber bleibt doch die Septime $c—h$ immer eine sehr unangenehme Dissonanz. Es ist leicht aus dem, was wir oben gesagt haben, die Ursache davon zu finden. Wenn man die Faser c erschüttert, so bewegt man auch die Octave davon; es trifft sich daher, daß die Faser h zur nämlichen Zeit erzittert, als das c , das mit der Faser h keiner Bewegung von gleicher Anzahl und Dauer fähig ist; daraus läßt sich auch noch erklären, woher die Unannehmlichkeit der Quarte kommt. Wenn die Töne c und f zu gleicher Zeit gehört werden, so werden drey Fasern bewegt, nämlich, $c—f—g$, und die beyden letztern vertragen sich in ihren Schwingungen nicht besser, als $c—d$. Aber wenn der Ton f nur einen Augenblick dauert, und der Ton g ihm gleich nachfolgt, so klingt die Quinte sodann ganz besonders angenehm. Denn eines Theils geht das, was das angenehme Gefühl verhindern könnte, sogleich bey seiner Entstehung wieder weg, und andern Theils wird der Ton g , der erst anfang zu entstehen, aber mit einer Hinderung, die ihn verdunkelte, begleitet, frey, und bekömmt seine ganze Kraft, und die Vollkommenheit, die ihm fehlte.

Es ist sehr leicht, diese nämliche Ursache auch auf das Vergnügen, welches diejenigen Accorde überhaupt gewähren, die einer kurz vorübergehenden Dissonanz nachfolgen, anzuwenden. Denn in diesen Begegnungen hat das Ohr nicht allein die Zeit nicht, das Unangenehme eines unbequemen Eindrucks zu empfinden, sondern es hat kaum so viel Zeit, ihn gewahr zu werden, als er schon wieder verschwindet, um einem andern Platz zu machen, den das Gehör wünscht.

Da der Klang nichts anders ist als eine Luft, die sich zusammenpreßt und folglich auch wieder ausdehnt mit einer bewundernswürdigen Geschwindigkeit, so folgt daraus, daß diese auf eine solche Art bewegte Luft das Gehör

Hör wechselsweise berührt und wieder verläßt. Wenn die Bewegungen zweier Töne zu gleicher Zeit ins Ohr fallen, und wieder aufhören, so sagt man, daß sie im Einklang stehen, und in ihrer Vereinigung ist zu viel Einheit, als daß sie eine Schönheit ausmachen könnten. Wenn aber eine derselben, wenn man eine gewisse Dauer in 8 Theile theilt, ihren Eindruck in der Zeit von zween Theilen macht, und der Eindruck der andern nur die Zeit eines einzigen Theils dauert, so werden sich beyde Töne in der Zeit des ersten Theils auf einmal ausdehnen, sie werden sich vereinigt wieder zusammenpressen, und während der ganzen Zeit des ersten Theils mit einander in eins mischen. Aber während der Zeit des zweyten Theils wird einer von ihnen, nämlich der höhere, zurückkehren, indem der tiefere seinen Eindruck noch fortsetzt, und in der Zeit des dritten Theils wird der tiefere wieder aufhören zu zittern, wenn die Erzitterung des höhern in der Zeit des vierten Theils vom neuen wieder anfängt; das Gehör empfängt weder den Eindruck des einen noch des andern. In der Zeit des fünften Theils werden beyde wieder vom neuen erzittern, im 6ten der tiefere allein, im 7ten der höhere allein, und im achten wird der eine und der andere das Gehör in Ruhe lassen, um ihre Bewegung im neunten Theil wieder mit einander zu vereinigen, und so weiter.

Wenn man über diese Eindrücke nachdenkt, so bemerkt man dabey abgewechselte Einheit und Verschiedenheit, die immer nach einer gewissen Ordnung wiederkommen; und in der Regelmäßigkeit dieser Vermischung besteht auch, wenigstens zum Theil, die Natur des Schönen.

Zwo Penduln, deren Schwingungen anfänglich gleichzeitig wären, sich dann trennten, um sich nach dieser Trennung wieder zu vereinigen, und sich nach dieser Wiedervereinigung noch einmal trennten, würden den Augen Vergnügen machen, weil unsre Sinne eben so wohl

wohl als unser Geist Gefallen an der Verschiedenheit finden, die sich durch Ordnung auf Einheit zurück leiten läßt.

Wenn die Schwingungen des einen Tons so geschwind sind, daß sie das Ohr dreymal berühren, indem es von den Schwingungen eines andern Tons nur zweymal berührt wird, so werden sich die Eindrücke dieser beyden Töne selten miteinander vereinigen, und diese Vermischung wird mehr Verschiedenheit haben, als die vorübergehende; denn, wenn man eine gewisse Dauer in zwölf Theile abtheilt, so werden sich während den 2 erstern Theilen die Eindrücke vermengen; im 3ten Theil wird die höhere aufhören, und die tiefere fortfahren — im 4. werden alle beyde aufhören — im 5. wird die höhere wieder anfangen, und im 6. noch dauern — im 7. und 8. ist die tiefere allein — im 9. vereinigt sich der höhere mit dem tiefern — im 10. ist er allein — im 11. und 12. macht weder der eine noch der andere einen Eindruck, und im 13. fängt alles wieder in der nämlichen Ordnung an, wie vorher. Dieses sind die Veränderungen der Quinte, die eine weit angenehmere und lebhaftere Consonanz ist, als die Octav; sie hat mehr Verschiedenheit in sich, und man weiß, daß die Verschiedenheit reizt, und den Geist und die Sinne belebt.

Die Quarte enthält noch mehr Verschiedenheit in sich, weil sie aus 2 Tönen besteht, deren einer 3 Schwingungen macht, während der andere 4 Schwingungen macht. Sie würde ohne Zweifel sehr gefallen, wenn einer dieser Töne der Quinte, wovon wir schon geredet haben, nicht so nahe wäre.

In der großen Terz, die aus 2 Tönen besteht, deren einer das Ohr 5 mal berührt, indem es der andere nur 4 mal thut; und in der kleinen Terz, wo ein Ton das Ohr 5 mal, und der andere 6 mal berührt, ist die Verschiedenheit noch viel größer.

Jch

Ich gründe meine Meinungen nicht blos auf Vermuthungen, sondern auf Erfahrung. Wenn zwey ganz gleiche Saiten, die Länge ausgenommen, durch gleiches Gewicht angespannt werden, und beide lang genug sind, um so langsame Vibrationen zu machen, als nöthig ist, wenn man sie zählen will, so sieht man augenscheinlich, daß die Vibrationen der längsten nicht so häufig sind, als die Vibrationen der kürzesten. Wenn zwey Saiten von gleicher Länge in den Einklang gestimmt sind, und man setzt einen Steg unter die Mitte der einen, so werden beide Hälften dieser Saite, gegen diejenige Saite, die ihre Länge ungetheilt behalten hat, eine höhere Octav anheben. Wenn der Steg eine Saite in 2 Theile theilt, die sich gegen einander wie 2 zu 3 verhalten, so wird der kürzeste Theil die höhere Quinte gegen den längern Theil ausmachen, — wenn sich die 2 Theile verhalten, wie 3 zu 4, so ist es die Quarte, — wenn sie sich verhalten, wie 4 zu 5, so ist es die große Terz, und wenn sie sich verhalten, wie 5 zu 6, so ist es die kleine Terz.

Man wird sich eine Vorstellung von einem Ohr, das wechselsweise von verschiedenen Eindrücken berührt und verlassen wird, machen können, wenn man sich ein Gefäß vorstellt, dessen Boden und Deckel von Holz, der Umriss aber von Leder, auf eben die Art gefaltet, wie man das Papier faltet, um Laternen daraus zu machen, ist. Man denke dieses Gefäß voll Luft, und ohne einige Dehnung. Dann denke man sich verschiedene Gewichte, nach und nach auf den Deckel gesetzt und wieder abgenommen; das erste Gewicht z. E. wird die Luft zu einem Grad zusammenpressen, der über ihren gewöhnlichen Zustand ist; wenn das zweyte, und größere als das erste, bloß eine noch einmal so starke Zusammenpressung bewirkt. Wenn sie beide zugleich auf den Deckel gesetzt werden, so bekommt der Boden davon den Eindruck von 3 Graden, vermittelst der Luft, die mit dieser Gewalt durch den Boden

Mus. krit. Bibl. 2, B.

B

einen

einen Ausgang sucht. Man kann nach und nach die zwei Gewichte darauf setzen, das erste aufheben, es wieder mit dem zweiten zugleich hinsetzen, das zweite wegnehmen, und das erste lassen, sie alle beide wegnehmen, und zugleich wieder hinsetzen, und so wechselsweise — man kann diese Veränderungen nach abgemessenen Perioden einrichten, um eine Vorstellung von der Octav zu haben. Wenn sich die Gewichte in ihrem Maaß wie 2 zu 3 verhalten, und dann wechselsweise, nach den Perioden der Quinte, abgenommen und hingesezt werden, so bekommt man eine Vorstellung von der Quinte. Wenn man Gewichte nimmt, deren Maaß sich verhält, wie 2, 3, 4, 5, und 6; und sie, nach den Perioden der Octav, Quinte, Quarte und der zwei Terzen, wechselsweise hinsetzt und abnimmt, so wird man sich vorstellen können, auf welche Weise sich diese Töne vereinigen oder von einander entfernen.

Dieses Beispiel scheint mir sehr geschickt zu seyn, begreiflich zu machen, wie diese verschiedenen Töne entstehen, und sich erhalten, ohne einander zu zerstören, und selbst, ohne einander auf irgend eine Weise zu schaden. Die Vibrationen der Saiten, die den Ton hervorbringen, pressen die Luft durch ihre Ausdehnung, und lassen sie hernach in Freyheit, sich während ihrer Rückkehr wieder in den vorigen Zustand zu setzen. Die Ausdehnungen; die mit andern vereinigt geschehen, bringen einen gewissen Grad von Zusammenpressung hervor, der mit einem gewissen Gefühl begleitet ist, und wenn einige dieser Ausdehnungen sich bey ihrer Rückkehr verändern, während daß die andern noch fortfahren, so wird die Zusammenpressung der Luft vermindert, und die Empfindung; die sie hervorgebracht hat, verändert; und nachdem die Ausdehnung und Rückkehr mehr oder weniger mit einander übereinstimmen, und sich seltner oder häufiger vereinigen, findet das Ohr mehr Einheit oder mehr Verschlebenheit in

in den Bewegungen, und in den von diesen Bewegungen abhängenden Empfindungen. Die Lebhaftigkeit der Empfindung hängt von der Stärke ab, womit das Ohr berührt wird, und das, was man Verschiedenheit der Töne nennt, steht mit den seltenern oder häufigern Schlägen, die auf das Ohr fallen, im Verhältniß.

Diejenigen, deren Ohr sehr fein und geübt ist, fühlen diese Vereinigung der Ausdehnungen und Eindrücke, und geben dem Eindruck, den verschiedene Töne in dem Augenblick, da ihre Bewegungen eins werden, auf ihr Ohr machen, den Namen battement (*) (Schläge).

6. Wenn sich die Vibrationen eines Tons zu den Vibrationen eines andern verhalten, wie 6: 7, oder wie 7: 8, das heißt, wenn die Schwingungen des einen 6 Ausdehnungen machen, und eben so oft wieder zurückkehren, während daß die Schwingungen des andern deren 7 machen, — oder wenn die einen 7 machen, indem die andern 8 machen, so vereinigen sich diese Töne nicht oft genug, und ihre Verschiedenheit läßt sich zu selten zur Einheit zurück leiten, als daß sie schön seyn könnten. Das nämliche muß man auch noch von dem Verhältniß der großen Secunde 8: 9, der Kleinen Secunde 9: 10, des größern halben Tons, 15: 16, des Kleinen halben Tons, 24: 25, und des Kleinen Limma, 135: 128, sagen.

Dissonanzen.

B 2

Die-

(*) Wenn zwei starke und anhaltende Töne, wie die Töne einer Orgel schlecht zusammenstimmen, und bey Annäherung eines consonirenden Intervalls unter sich dissoniren, so entstehen durch seltener oder häufigere Schläge, Schwellungen des Tons (renflemens), die für das Ohr ungefähr das sind, was die Schläge des Pulses fürs Gefühl sind. Diese Schläge (battemens) werden um so viel häufiger, je näher ein Intervall seiner Reinigkeit kömmt, und wenn es ganz rein ist, vermischen sie sich mit den Vibrationen des Klangs. Rousseau, Diction. de Musique, p. 50.

Diejenigen, die einige Theorie der Musik haben, werden meine Gedanken im ersten Augenblick begreifen; aber, um sie auch denen begreiflich zu machen, die diese Wissenschaft nie studiert haben, ist es nöthig, mich etwas mehr über die Natur des Klangs zu erklären.

Zweyter Abschnitt.

Wo genauer erklärt wird, wie die Bewegungen der Luft beschaffen seyn müssen, um Klang hervor zu bringen.

I.

Die Luft ist das Subject des Klangs.

Die Körper, aus denen man durch Anschlagen einen Klang hervorbringt, machen aufs Ohr auf keine andere Weise Eindruck, als vermittelst der Luft, die zwischen ihnen ist; denn sie legen sich nicht unmittelbar ans Ohr, und man muß sich nicht einbilden, daß kleine Theilchen von ihnen abgesondert werden, die im Stande sind, das Ohr zu rühren, und die Empfindung eines Klangs darinn hervorzubringen. Ein einziger Glockenschlag bringt einen Klang hervor, der sich auf einige Meilen in die Runde erstreckt; welche Menge von kleinen Theilchen würde nicht erfordert werden, diese Wirkung zu thun? Welch einen weiten Raum müßten sie nicht durchlaufen, — mit welcher Geschwindigkeit würden sie in einer Secunde 400 Schritte durchlaufen müssen? Eine Kanonenkugel geht nicht so geschwind, und doch geht sie weit geschwinder, als eine kleine Kugel, weil die Geschwindigkeit der Bewegung allemal nach Verhältniß der Kleinheit des bewegten Körpers aufgehalten wird; denn, je weniger ein Körper Masse hat, jemehr hat er, in Vergleichung seiner Masse, Oberfläche, und findet auch folglich mehrere Verhinderungen und Aufhaltungen in seinem Wege: seine Bewegung

gung wird dadurch langsamer und hört eher auf. Weil also die vom klingenden Körper abgesonderten kleinen Theilchen ihre Geschwindigkeit bald verlieren würden, und nicht weit reichen könnten, so muß man annehmen, daß sich die Bewegung des angeschlagenen Körpers der Luft, und sodann, vermittelst der Luft, dem Ohr mittheile.

2. Nicht jeder Körper ist geschikt, die Luft so in Bewegung zu setzen, daß ein Klang entsteht; sie muß mit einem gewissen Grad von Geschwindigkeit angestoßen werden. Sie circulirt um einen Körper, der sich bewegt, blos mit einer gewissen Langsamkeit; wenn aber die Bewegung geschwin- Der Schall entsteht, weil sich ihre Theile zusammenpressen. der wird, so werden die Theile der Luft davon angestoßen und zusammengepreßt. Eine ähnliche Sache kann man an einer mit Wasser gefüllten Kuffe bemerken, wenn man mit einem Stock darinn herumrührt; denn, wenn man den Stock langsam herumrührt, so geht das Wasser nur in einem Cirkel herum; rührt man ihn aber stärker und geschwin- der, so hebt er das Wasser, dem er begegnet, auf, und läßt hinter sich eine Vertiefung, weil er den Ort, wo er eben war, weit geschwin- der wieder verläßt, als das Wasser durch seine eigene Schwere wieder in die Vertiefung zurück fallen kann. Wenn ein Eisendrath, vermittelst zween an seinen beyden Enden befestigter Faden, angehängt wird, und von einem kleinen Stock einen sehr schwachen Schlag bekömmt, so bewegt er sich blos etwas von seiner Stelle, ohne eine Biegung anzunehmen; wenn aber der Schlag stärker ist, biegt er sich, und seine zwey äußern Enden bewegen sich gegen die Seite, wo der Schlag herkömmt. Wenn der angehängte Drath cirkelförmig gebogen ist, so macht ein starker Schlag seine gebogene Figur oval, und derjenige Theil, der dem angeschlagenen gerade gegenüber ist, anstatt sich zu entfernen, nähert sich vielmehr dem Ort, wo der Schlag geschehen

Obgleich diese nach einander folgenden Töne schon gefallen, so schienen sie doch eine ganz andere Art von Annehmlichkeit zu haben, wenn sie auf einmal zusammen klangen. Die Natur läßt sich nicht gerne widerstreben; wir befinden uns am besten, wenn alles um uns herum mit uns übereinstimmt. Da sich nun die Eindrücke, von denen wir oben geredet haben, einander unterstützen und verstärken, weil ein einziger schon im Stande ist, die andern zu erregen, so verbreitet das aus diesen vereinigten Eindrücken entstehende Vergnügen eine Annehmlichkeit über sie, wodurch sie selbst dann noch gefallen, wenn sie nur einander nachfolgen. Man kann sogar sagen, daß, wenn sie gleich nur einander nachfolgen, man sie doch zugleich und auf einmal empfinde, weil die Erschütterungen der einen noch dauern, wenn die Erschütterungen einer andern erst anfangen.

Um zu begreifen, wie sich eine gewisse Bewegung der Luft, einer gewissen Saite, und folglich auch einer gewissen Faser, leichter als einer andern mittheilen kann, muß man betrachten, 1) daß, wenn eine Saite stark genug angeschlagen wird, um einen Ton hervorzubringen, sie durch die Stärke ihrer Bewegung die kleinen Theile der Luft, denen sie begegnet, oder die sie unmittelbar berührt, und vermittelst dieser wieder andere, bis zu einer gewissen Entfernung, zusammen preßt. Also wird mit der Saite zugleich eine gewisse Quantität von zusammen gepreßter Luft in Bewegung gebracht. 2) Diese Luft erreicht eine zweite Saite, von einer der ersten ähnlichen Anspannung, wirkt auf sie, und zwingt sie, es sey nun so wenig als es will, ebenfalls zu erklingen. 3) Der schwache Klang dieser zweiten Saite ist demohngeachtet von der nämlichen Dauer, als der Klang der ersten, weil alle Vibrationen gleich angespannter Saiten zu gleicher Zeit aufhören, sie mögen nun von größerm oder kleinerm Umfang seyn. 4) Die zweite Saite, vermöge des Gra-

des

des ihrer Anspannung, ist also von der Beschaffenheit, daß sie ihre erste Wiederkehr (*) genau mit der erstern, und mit der in ihrem Kreiße befindlichen Luft, die der Bewegung derselben folgt, in einem und dem nämlichen Augenblicke macht; so daß die Saite von dieser Luft eine neue Bewegung bekommt, und ihre Wiederkehr dadurch etwas stärker wird, als ihr erster Anschlag war.

5) Wenn die Wiederkehr der zweiten aufhört, und der zweite Anschlag derselben mit der erstern Saite zugleich wieder anfängt, so kommt eine dritte Bewegung hinzu, und macht, daß der zweite Anschlag die Dauer der vorhergegangenen Wiederkehr noch überdauert. Auf diese Weise bekommt jede Vibration neue Stärke, und die letztern werden dadurch wenigstens merklich. Die Schwingungen der zweiten Saite vermehren und verstärken sich gerade auf die nämliche Art, wie die Schwingungen einer Pendul, die, im Anfang nur sehr schwach angestoßen, nur eine sehr kleine Schwingung machte, aber bey jeder Wiederkehr einen neuen Stoß bekäme.

Diese wiederholten und verstärkten Eindrücke der Luft können sogar ein Glas, das mit der Stimme, die seine Theile erschüttert, im Einklang steht, zerbrechen; denn die zusammengepreßten und ausgedehnten Theile des Glases wachsen von Vibration zu Vibration, und ihre Bewegung wird endlich so stark, daß sie sich zertrennen. Ein großes Glas von einem tiefen Ton zerbricht leichter,

A 5

als

(*) Die Ausdehnungen und das Zusammenpressen der Saiten, die man mit einem Worte Beugungen oder Schläge, die durch die Saiten in der Luft verursacht werden, nennen kann, heißen mit ihren Kunstnamen: Diadromi, tremores, (scil. aëris) vibrationes, ondulations, battemens, allées et venues, clancemens, oscillations &c. Um die Actionen der Saite aber deutlich genug zu machen, hat man den Begriff davon theilen, und Anschlag und Wiederkehr nennen müssen.

als ein kleines, dessen Ton höher ist, weil eine Stimme im Einklang am leichtesten heftige Erschütterungen hervorbringt, und weil eine tiefe Stimme mehr Kraft hat, als eine hohe, denn sie treibt aus der Lunge eine gepresstere Luft hervor, wie wir in der Folge beweisen werden. Dazu kommt noch, daß ein Glas von großer Weite, nach Verhältniß seines Umfangs, weit mehr Luft umschließt, als ein kleines, und daß die dicksten oft die verschiedensten Theile in sich enthalten, das heißt: sie sind unter sich unähnlicher, aber auch desto leichter zertrennlich.

Wenn sich eine tiefe Saite, und mit ihr eine gewisse Quantität Luft ausdehnt, so erreicht 1) diese Luft die ganze Saite, die höher ist und gegen die tiefere eine Octav macht, bewegt sie ebenfalls, und dehnt sie folglich ein wenig aus. 2) Diese zweite Saite hat ihre Ausdehnung schon geendigt, wenn die tiefere erst in der Hälfte der ihrigen ist; aber, da diese höhere nur sehr schwach sich wieder zusammenpressen kann, so hat die noch immer fortwährende Ausdehnung der Luft die Kraft, dieses neue Zusammenpressen zu verhindern, und die höhere Saite ausgedehnt zu erhalten; sie kommt also nicht eher wieder zurück, als mit der tiefern zugleich, und bekommt sodann bey ihrer Rückkehr eine neue Bewegung, wodurch sie bey ihrer zweiten Zusammenpressung einen größern Weg macht, als sie bey ihrer Ausdehnung machte. 3) Wenn ihre erste Wiederkehr geendigt ist, bleibt sie durch die Kraft der Luft, die ihr noch immer widerstrebt, bis zur zweiten Ausdehnung der tiefern zusammengepreßt. Auf diese Weise bekommt, bey jeder Ausdehnung und bey jeder Zusammenpressung der tiefern Saite, die höhere eine Verstärkung ihrer Kraft, bis sich endlich ihre Vibrationen, unabhängig von der ersten Ursache ihrer Entstehung, von selbst fortsetzen.

Wenn

Wenn aber eine höhere Saite in Bewegung gesetzt ist, und die Luft, die sich mit ihr ausdehnt, einer tiefern Saite begegnet, so macht sie 1) ohne Zweifel ebenfalls einen Eindruck auf sie, und dehnt sie aus, so wenig es auch seyn mag. 2) Diese tiefere Saite hat nur eine Hälfte ihrer Ausdehnung geendigt, und will die andere Hälfte fortsetzen, wenn die höhere mit derjenigen Luft, die ihr folgt, sich wieder zusammen zieht; also bekommt die tiefere einen Stoß von der wiederkommenden Luft, der der angefangenen zweiten Hälfte ihrer Ausdehnung ganz entgegen ist, und diese zwey entgegengesetzten Bewegungen verhindern, daß keine ihrer Vibrationen stärker wird, als die erste war.

Wenn die zusammengepreßte Luft, die sich durch die Bewegung einer tiefern Saite ausdehnt, eine höhere Saite, die mit der tiefern in dem Verhältniß der Quinte steht, berührt, so 1) bewegt sie sie, und zwingt sie, sich während zwey Theilen auszudehnen, 2) erhält sie sie in Bewegung während des dritten, 3) beim vierten Theil fängt die tiefere wiederum an, sich zusammen zu pressen, und die Luft, die sie begleitet, läßt nicht nur der höhern die Freiheit, sich ebenfalls wieder zusammen zu ziehen, sondern sie vermehrt noch durch eine neue Bewegung die Geschwindigkeit ihrer Rückkehr. Auf diese Weise läßt sich begreifen, wie die Erschütterung der einen Saite, die Erschütterung einer andern nach sich ziehen kann, ohne sie unmittelbar zu berühren.

Aber wenn zwey Saiten in das Verhältniß der Quarte gestimmt sind, so sind ihre Ausdehnungen und Zusammenpressungen nicht so häufig, daß sie jedesmal eine Vermehrung ihrer Kraft bekommen könnten, wodurch die Bewegung der einen Saite, die nur durch den Ton der andern erschüttert ist, empfindlicher und merklicher würde. Wenn die Saiten im Einklang stehen, wird jede Ausdehnung und jede Wiederkehr verstärkt. Wenn

sie

sie in der Octav stehen, bekommt unter zweien die eine, eine Vermehrung ihrer Kraft.

Wenn sie in der Quinte stehen, so vereinigen sich die Ausdehnungen und Zusammenpressungen beyder Saiten weniger, als in der Octave, und in der Quarte noch weniger, als in der Quinte.

Diese sympathetischen Bewegungen der Saiten, die im Einklang in der Octave oder in der Quinte stehen, gelingen besser, wenn die Saiten lang, als wenn sie kurz sind, weil die Luft mehr Gewalt über die längern hat, und weil sie sich leichter von ihr bewegen lassen; auch auf einem und ebendenselben Instrument gelingen sie am besten; und wenn die Saiten auf zwey verschiedene Instrumente gezogen sind, so wird kaur ihre Erschütterung merklich werden, wenn nicht zum wenigsten beyde Instrumente auf einen und ebendenselben Tisch, oder das eine davon gegen einen dichten Körper, der vermögend ist, den Ton zu verstärken, gesetzt wird; denn die Theile der Luft sind, gegen die Theile einer Saite verglichen, so leicht und klein, daß, um merklich wirken zu können, ihre Kraft nothwendig durch die Erschütterungen dichter Körper, die in der Saite, die bewegt werden soll, Erschütterungen verursachen können, verstärkt werden muß.

Es kann auch geschehen, daß die Dicke der tiefen Saiten zu ihrer Wirkung auf die dünnern und höhern etwas beynrage, anstatt daß die höhern nur einen sehr schwachen und sehr langsamen Eindruck auf die tiefern, deren Masse die ihrige überschreitet, bewirken können. Hier muß man noch beynügen, daß der Eindruck der höhern Saiten, der geschwind vorüber eilt, weniger Wirkung hervorbringen kann, als der Eindruck der tiefern, der länger verweilt,

Anwendung
auf die Con-
sonanzen.

5. Die heftigen Erschütterungen, und zu scharfen Zusammenpressungen, bringen die *Lamina spiralis* des Ohrs in einige Gefahr

fahr zu zerreißen, und müssen daher nothwendig mißfallen. Von dieser Art sind diejenigen Bewegungen, die durch den gleichen Anschlag von ut und re, oder von c — d hervorgebracht werden, denn die Fiber, die mit dem Ton c im Verhältniß steht, und einen Eindruck von ihm anzunehmen fähig ist, ist derjenigen, die mit dem Ton d im Verhältniß steht, sehr nahe; wenn also diese beiden Töne zugleich in Bewegung gerathen, so muß, weil ihre Schwingungen nicht von gleicher Anzahl und Dauer sind, nothwendig die Bewegung des einen eine Ausdehnung hervorbringen, wenn sich der andere schon wieder zusammenpreßt. Der eine wird also die Fiber c auf eine Saite, und der andere die Fiber d auf eine ganz entgegengesetzte Saite stoßen, und gleich nachher wird sich die Fiber d nach der Saite hinausdehnen, die sie nur eben verlassen hat, während daß die Fiber c eine ganz widrige Wiederkehr macht. Es ist ganz offenbar, daß dieser Streit der Bewegungen, die Theile der *lamina spiralis* hin und her zieht, und so scharfe Zusammenpressungen verursacht, daß einige Theile desselben dadurch zerrissen werden können. Eine so gefährliche Bewegung muß sodann nothwendig mit einem unangenehmen Gefühl begleitet seyn, und diejenigen, die feine Fibern haben, pflegen auch beim Gefühl eines sehr gespannten Tons zu sagen, daß man ihre Ohren zerreiße.

Wenn aber die Fiber c und die Fiber g zugleich in Bewegung gesetzt werden, so sind sie in einer hinlänglichen Entfernung, um einander durch den Streit ihrer Bewegungen nicht zu stören; die eine ist der andern nicht nahe genug, um sie zu beunruhigen, wenn ihre Zusammenpressungen auf einer den Ausdehnungen der andern entgegen gesetzten Seite geschehen.

Wenn die Töne ut und si oder c — h zu gleicher Zeit gehört werden, so ist es zwar wahr, daß sie auf unter sich noch weit entferntere Fibern, als diejenigen sind, die mit

mit der Quinte $c—g$ im Verhältniß stehen, wirken; demohngeachtet aber bleibt doch die Septime $c—h$ immer eine sehr unangenehme Dissonanz. Es ist leicht aus dem, was wir oben gesagt haben, die Ursache davon zu finden. Wenn man die Faser c erschüttert, so bewegt man auch die Octave davon; es trifft sich daher, daß die Faser h zur nämlichen Zeit erzittert, als das c , das mit der Faser h keiner Bewegung von gleicher Anzahl und Dauer fähig ist; daraus läßt sich auch noch erklären, woher die Unannehmlichkeit der Quarte kommt. Wenn die Töne c und f zu gleicher Zeit gehört werden, so werden drey Fasern bewegt, nämlich, $c—f—g$, und die beyden letztern vertragen sich in ihren Schwingungen nicht besser, als $c—d$. Aber wenn der Ton f nur einen Augenblick dauert, und der Ton g ihm gleich nachfolgt, so klingt die Quinte sodann ganz besonders angenehm. Denn eines Theils geht das, was das angenehme Gefühl verhindern könnte, so gleich bey seiner Entstehung wieder weg, und andern Theils wird der Ton g , der erst anfang zu entstehen, aber mit einer Hinderung, die ihn verdunkelte, begleitet, frey, und bekömmt seine ganze Kraft, und die Vollkommenheit, die ihm fehlte.

Es ist sehr leicht, diese nämliche Ursache auch auf das Vergnügen, welches diejenigen Accorde überhaupt gewähren, die einer kurz vorübergehenden Dissonanz nachfolgen, anzuwenden. Denn in diesen Begegnungen hat das Ohr nicht allein die Zeit nicht, das Unangenehme eines unbequemen Eindrucks zu empfinden, sondern es hat kaum so viel Zeit, ihn gewahr zu werden, als er schon wieder verschwindet, um einem andern Platz zu machen, den das Gehör wünscht.

Da der Klang nichts anders ist als eine Luft, die sich zusammenpreßt und folglich auch wieder ausdehnt mit einer bewundernswürdigen Geschwindigkeit, so folgt daraus, daß diese auf eine solche Art bewegte Luft das Gehör

Hör wechselsweise berührt und wieder verläßt. Wenn die Bewegungen zweier Töne zu gleicher Zeit ins Ohr fallen, und wieder aufhören, so sagt man, daß sie im Einklang stehen, und in ihrer Vereinigung ist zu viel Einheit, als daß sie eine Schönheit ausmachen könnten. Wenn aber eine derselben, wenn man eine gewisse Dauer in 8 Theile theilt, ihren Eindruck in der Zeit von zweien Theilen macht, und der Eindruck der andern nur die Zeit eines einzigen Theils dauert, so werden sich beyde Töne in der Zeit des ersten Theils auf einmal ausdehnen, sie werden sich vereinigt wieder zusammenpressen, und während der ganzen Zeit des ersten Theils mit einander in eins mischen. Aber während der Zeit des zweiten Theils wird einer von ihnen, nämlich der höhere, zurückkehren, indem der tiefere seinen Eindruck noch fortsetzt, und in der Zeit des dritten Theils wird der tiefere wieder aufhören zu zittern, wenn die Erzitterung des höhern in der Zeit des vierten Theils vom neuen wieder anfängt; das Gehör empfängt weder den Eindruck des einen noch des andern. In der Zeit des fünften Theils werden beyde wieder vom neuen erzittern, im 6ten der tiefere allein, im 7ten der höhere allein, und im achten wird der eine und der andere das Gehör in Ruhe lassen, um ihre Bewegung im neunten Theil wieder mit einander zu vereinigen, und so weiter.

Wenn man über diese Eindrücke nachdenkt, so bemerkt man dabey abgewechselte Einheit und Verschiedenheit, die immer nach einer gewissen Ordnung wiederkommen; und in der Regelmäßigkeit dieser Vermischung besteht auch, wenigstens zum Theil, die Natur des Schönen.

Zwo Pendeln, deren Schwingungen anfänglich gleichzeitig wären, sich dann trennten, um sich nach dieser Trennung wieder zu vereinigen, und sich nach dieser Wiedervereinigung noch einmal trennten, würden den Augen Vergnügen machen, weil unsre Sinne eben so wohl

wohl als unser Geist Gefallen an der Verschiedenheit finden, die sich durch Ordnung auf Einheit zurück leiten läßt.

Wenn die Schwingungen des einen Tons so geschwind sind, daß sie das Ohr dreymal berühren, indem es von den Schwingungen eines andern Tons nur zweymal berührt wird, so werden sich die Eindrücke dieser beyden Töne selten miteinander vereinigen, und diese Vermischung wird mehr Verschiedenheit haben, als die vorhergehende; denn, wenn man eine gewisse Dauer in zwölf Theile abtheilt, so werden sich während den 2 erstern Theilen die Eindrücke vermengen; im 3ten Theil wird die höhere aufhören, und die tiefere fortfahren — im 4. werden alle beyde aufhören — im 5. wird die höhere wieder anfangen, und im 6. noch dauern — im 7. und 8. ist die tiefere allein — im 9. vereinigt sich der höhere mit dem tiefern — im 10. ist er allein — im 11. und 12. macht weder der eine noch der andere einen Eindruck, und im 13. fängt alles wieder in der nämlichen Ordnung an, wie vorher. Dieses sind die Veränderungen der Quinte, die eine weit angenehmere und lebhaftere Consonanz ist, als die Octav; sie hat mehr Verschiedenheit in sich, und man weiß, daß die Verschiedenheit reizt, und den Geist und die Sinne belebt.

Die Quarte enthält noch mehr Verschiedenheit in sich, weil sie aus 2 Tönen besteht, deren einer 3 Schwingungen macht, während der andere 4 Schwingungen macht. Sie würde ohne Zweifel sehr gefallen, wenn einer dieser Töne der Quinte, wovon wir schon geredet haben, nicht so nahe wäre.

In der großen Terz, die aus 2 Tönen besteht, deren einer das Ohr 5 mal berührt, indem es der andere nur 4 mal thut; und in der kleinen Terz, wo ein Ton das Ohr 5 mal, und der andere 6 mal berührt, ist die Verschiedenheit noch viel größer.

Jch

Ich gründe meine Meinungen nicht bloß auf Vermuthungen, sondern auf Erfahrung. Wenn zwey ganz gleiche Saiten, die Länge ausgenommen, durch gleiches Gewicht angespannt werden, und beyde lang genug sind, um so langsame Vibrationen zu machen, als nöthig ist, wenn man sie zählen will, so sieht man augenscheinlich, daß die Vibrationen der längsten nicht so häufig sind, als die Vibrationen der kürzesten. Wenn zwey Saiten von gleicher Länge in den Einklang gestimmt sind, und man fest einen Steg unter die Mitte der einen, so werden beyde Hälften dieser Saite, gegen diejenige Saite, die ihre Länge ungetheilt behalten hat, eine höhere Octav angeben. Wenn der Steg eine Saite in 2 Theile theilt, die sich gegen einander wie 2 zu 3 verhalten, so wird der kürzeste Theil die höhere Quinte gegen den längern Theil ausmachen, — wenn sich die 2 Theile verhalten, wie 3 zu 4, so ist es die Quarte, — wenn sie sich verhalten, wie 4 zu 5, so ist es die große Terz, und wenn sie sich verhalten, wie 5 zu 6, so ist es die kleine Terz.

Man wird sich eine Vorstellung von einem Ohr, das wechselsweise von verschiedenen Eindrücken berührt und verlassen wird, machen können, wenn man sich ein Gefäß vorstellt, dessen Boden und Deckel von Holz, der Umriss aber von Leder, auf eben die Art gefaltet, wie man das Papier faltet, um Laternen daraus zu machen, ist. Man denke dieses Gefäß voll Luft, und ohne einige Oefnung. Dann denke man sich verschiedene Gewichte, nach und nach auf den Deckel gesetzt und wieder abgenommen; das erste Gewicht 3. E. wird die Luft zu einem Grad zusammenpressen, der über ihren gewöhnlichen Zustand ist, wenn das zweyte, und größere als das erste, bloß eine noch einmal so starke Zusammenpressung bewirkt. Wenn sie beyde zugleich auf den Deckel gesetzt werden, so bekommt der Boden davon den Eindruck von 3 Graden, vermittelst der Luft, die mit dieser Gewalt durch den Boden

Mus. krit. Bibl. 2, B.

B

einen

einen Ausgang sucht. Man kann nach und nach die zwei Gewichte darauf setzen, das erste aufheben, es wieder mit dem zweiten zugleich hinsetzen, das zweite wegnehmen, und das erste lassen, sie alle beyde wegnehmen, und zugleich wieder hinsetzen, und so wechselsweise — man kann diese Veränderungen nach abgemessenen Perioden einrichten, um eine Vorstellung von der Octav zu haben. Wenn sich die Gewichte in ihrem Maaß wie 2 zu 3 verhalten, und dann wechselsweise, nach den Perioden der Quinte, abgenommen und hingesezt werden, so bekömmt man eine Vorstellung von der Quinte. Wenn man Gewichte nimmt, deren Maaß sich verhält, wie 2, 3, 4, 5, und 6; und sie, nach den Perioden der Octav, Quinte, Quarte und der zwey Terzen, wechselsweise hinsetzt und abnimmt, so wird man sich vorstellen können, auf welche Weise sich diese Töne vereinigen oder von einander entfernen.

Dieses Beyspiel scheint mir sehr geschickt zu seyn, begreiflich zu machen, wie diese verschiedenen Töne entstehen, und sich erhalten, ohne einander zu zerstören, und selbst, ohne einander auf irgend eine Weise zu schaden. Die Vibrationen der Saiten, die den Ton hervorbringen, pressen die Luft durch ihre Ausdehnung, und lassen sie hernach in Freyheit, sich während ihrer Rückkehr wieder in den vorigen Zustand zu setzen. Die Ausdehnungen, die mit andern vereinigt geschehen, bringen einen gewissen Grad von Zusammenpressung hervor, der mit einem gewissen Gefühl begleitet ist, und wenn einige dieser Ausdehnungen sich bey ihrer Rückkehr verändern, während daß die andern noch fortfahren, so wird die Zusammenpressung der Luft vermindert, und die Empfindung, die sie hervorgebracht hat, verändert; und nachdem die Ausdehnung und Rückkehr mehr oder weniger mit einander übereinstimmen, und sich seltner oder häufiger vereinigen, findet das Ohr mehr Einheit oder mehr Verschlebenheit

in

in den Bewegungen, und in den von diesen Bewegungen abhängenden Empfindungen. Die Lebhaftigkeit der Empfindung hängt von der Stärke ab, womit das Ohr berührt wird, und das, was man Verschiedenheit der Töne nennt, steht mit den seltenern oder häufigern Schlägen, die auf das Ohr fallen, im Verhältniß.

Diejenigen, deren Ohr sehr fein und geübt ist, fühlen diese Vereinigung der Ausdehnungen und Eindrücke, und geben dem Eindruck, den verschiedene Töne in dem Augenblick, da ihre Bewegungen eins werden, auf ihr Ohr machen, den Namen battement (*) (Schläge).

6. Wenn sich die Vibrationen eines Tons zu den Vibrationen eines andern verhalten, wie 6: 7, oder wie 7: 8, das heißt, wenn die Schwingungen des einen 6 Ausdehnungen machen, und eben so oft wieder zurückkehren, während daß die Schwingungen des andern deren 7 machen, — oder wenn die einen 7 machen, indem die andern 8 machen, so vereinigen sich diese Töne nicht oft genug, und ihre Verschiedenheit läßt sich zu selten zur Einheit zurück leiten, als daß sie schön seyn könnten. Das nämliche muß man auch noch von dem Verhältniß der großen Secunde 8: 9, der Kleinen Secunde 9: 10, des größern halben Tons, 15: 16, des kleinen halben Tons, 24: 25, und des kleinen Limma, 135: 128, sagen.

Dissonanz
zeit.

B 2

Die-

(*) Wenn zwey starke und anhaltende Töne, wie die Töne einer Orgel schlecht zusammenstimmen, und bey Annäherung eines consonirenden Intervalls unter sich dissoniren, so entstehen durch seltener oder häufigere Schläge, Schwellungen des Tons (renflemens), die für das Ohr ungefehr das sind, was die Schläge des Pulses fürs Gefühl sind. Diese Schläge (battemens) werden um so viel häufiger, je näher ein Intervall seiner Reinigkeit kömmt, und wenn es ganz rein ist, vermischen sie sich mit den Vibrationen des Klangs. Rousseau, Diction. de Musique, p. 50.

Diejenigen, die einige Theorie der Musik haben, werden meine Gedanken im ersten Augenblick begreifen; aber, um sie auch denen begreiflich zu machen, die diese Wissenschaft nie studiert haben, ist es nöthig, mich etwas mehr über die Natur des Klangs zu erklären.

Zweyter Abschnitt.

Wo genauer erklärt wird, wie die Bewegungen der Luft beschaffen seyn müssen, um Klang hervor zu bringen.

I.

Die Luft ist das Subject des Klangs.

Die Körper, aus denen man durch Anschlagen einen Klang hervorbringt, machen aufs Ohr auf keine andere Weise Eindruck, als vermittelst der Luft, die zwischen ihnen ist; denn sie legen sich nicht unmittelbar ans Ohr, und man muß sich nicht einbilden, daß kleine Theilchen von ihnen abgesondert werden, die im Stande sind, das Ohr zu rühren, und die Empfindung eines Klangs darinn hervorzubringen. Ein einziger Glockenschlag bringt einen Klang hervor, der sich auf einige Meilen in die Runde erstreckt; welche Menge von kleinen Theilchen würde nicht erfordert werden, diese Wirkung zu thun? Welch einen weiten Raum müßten sie nicht durchlaufen, — mit welcher Geschwindigkeit würden sie in einer Secunde 400 Schritte durchlaufen müssen? Eine Kanonenkugel geht nicht so geschwind, und doch geht sie weit geschwinder, als eine kleine Kugel, weil die Geschwindigkeit der Bewegung allemal nach Verhältniß der Kleinheit des bewegten Körpers aufgehalten wird; denn, je weniger ein Körper Masse hat, jemehr hat er, in Vergleichung seiner Masse, Oberfläche, und findet auch folglich mehrere Verhinderungen und Aufhaltungen in seinem Wege: seine Bewegung

gung wird dadurch langsamer und hört eher auf. Weil also die vom klingenden Körper abgesonderten kleinen Theilchen ihre Geschwindigkeit bald verlieren würden, und nicht weit reichen könnten, so muß man annehmen, daß sich die Bewegung des angeschlagenen Körpers der Luft, und sodann, vermittelst der Luft, dem Ohr mittheile.

2. Nicht jeder Körper ist geschikt, die Luft so in Bewegung zu setzen, daß ein Klang entsteht; sie muß mit einem gewissen Grad von Geschwindigkeit angestoßen werden. Sie circulirt um einen Körper, der sich bewegt, blos mit einer gewissen Langsamkeit; wenn aber die Bewegung geschwin- der wird, so werden die Theile der Luft davon angestoßen und zusammengepreßt. Eine ähnliche Sache kann man an einer mit Wasser gefüllten Ruffe bemerken, wenn man mit einem Stock darinn herumrührt; denn, wenn man den Stock langsam herumrührt, so geht das Wasser nur in einem Cirkel herum; rührt man ihn aber stärker und geschwin- der, so hebt er das Wasser, dem er begegnet, auf, und läßt hinter sich eine Vertiefung, weil er den Ort, wo er eben war, weit geschwin- der wieder verläßt, als das Wasser durch seine eigene Schwere wieder in die Vertiefung zurück fallen kann. Wenn ein Eisendrath, vermit- telst zween an seinen beyden Enden befestigter Faden, ange- hängt wird, und von einem kleinen Stock einen sehr schwa- chen Schlag bekömmt, so bewegt er sich blos etwas von seiner Stelle, ohne eine Biegung anzunehmen; wenn aber der Schlag stärker ist, biegt er sich, und seine zwey äußern Enden bewegen sich gegen die Seite, wo der Schlag herkömmt. Wenn der angehängte Drath cirkel- förmig gebogen ist, so macht ein starker Schlag seine gebogene Figur oval, und derjenige Theil, der dem an- geschlagenen gerade gegenüber ist, anstatt sich zu entfer- nen, nähert sich vielmehr dem Ort, wo der Schlag ge-

Der Schall entsteht, weil sich ihre Theile zusammenpressen.

schehen ist. Auf eben diese Art bewegt sich der Zweig eines Baums bloß auf die Seite, wo man ihn hinstößt, wenn er nur einen mäßigen Anstoß bekommt, anstatt daß ein starker Schlag den ganzen Ast biegt, auf welchen er fällt, und noch außerdem den Stamm in Bewegung bringt.

Von der
Fortpflan-
zung des
Schalls,

3. Man stelle sich also eine Quantität Luft vor, die durch die Geschwindigkeit eines Schlags gedrückt und zusammengepreßt ist; ihre Schnellkraft (denn es ist bekannt, daß die Luft eine sehr starke Schnellkraft hat) wird sie mit eben so vieler Stärke wieder ausdehnen, als sie zusammengepreßt war, und indem sie sich ausdehnt, wird sie die in ihrer Nähe befindliche Luft mit eben so vieler Stärke berühren, als sie im Anfang selbst berührt war. Diese zweite wirkt auf die nämliche Art auf eine dritte, und diese auf eine vierte u. Auf diese Art ist nicht jede Bewegung der Luft, wenn man einen Schall vernimmt, bloß allein die Wirkung eines dichten Körpers; sie hat nur durch ihn ihren Anfang genommen. Die Erschütterung der Theile dieses Körpers ist bloß eine Veranlassung gewesen, die Schnellkraft der Luft in den Gang zu bringen, das heißt: sie hat einer sehr wirksamen Materie Gelegenheit gegeben, ihre Kraft auf die Theile der Luft anzuwenden. Man sieht daraus, woher es kommt, daß ein Schall, durch einen mäßigen Schlag, doch schon bis zu einer sehr weiten Entfernung reichen kann. Diese Fortpflanzung des Schalls ist also bloß der Schnellkraft der Luft zuzuschreiben.

Da die erste Wirkung des Körpers, der die Luft stark genug bewegt, um einen Schall hervorzubringen, die Theile, denen sie begegnet, nur etwas drückt; so dehnen sie sich, je stärker der Schlag ist, und je stärker die Theile dadurch zusammengepreßt werden, mit desto größerer Gewalt wieder aus, und pressen diejenigen Theile, die ihnen begegnen, nach eben dem Verhältniß wieder zu-
sam-

sammen, als sie selbst zusammengepreßt waren. Davon hängt die Stärke des Schalls ab. Wenn die Lufttheilchen, die das Subject desselben sind, in einen kleinen Raum zusammengepreßt werden, so geht eine größere Menge derselben in den Raum des Ohrs, und wenn sie dahin gekommen sind, so dehnen sie sich mit mehrerer Kraft wieder aus. Aus dieser Ursache kan der Wind die Stärke des Schalls vermehren; denn er hilft schon die Lufttheilchen ein wenig zusammenpressen, — ist selbst etwas fausend, und versammelt noch außer diesem eine größere Menge Lufttheilchen im Ohr.

Das, was der Körper thut, der einen Schall hervorbringt, besteht also blos darinn, daß er die ersten Lufttheilchen, die er berührt, drückt und zusammenpreßt, und dieses mehr oder weniger, je nachdem die Bewegung, die er selbst empfangen hat, mehr oder weniger stark ist; es folgt daraus, daß ein Schlag von einer verdoppelten Stärke nicht zweymal mehr Lufttheilchen zusammenpreßt, als ein Schlag, der um die Hälfte schwächer ist; sondern alles, was er thut, erstreckt sich blos dahin, daß er eine gleiche Anzahl noch einmal so stark zusammenpreßt.

Diese Wahrheit erklärt uns die Ursache eines Phänomens, welches man im Anfang sehr wunderbar fand, nämlich, daß sich die starken Töne nicht geschwinde fortpflanzen, als die schwächern. Dies ist zuverlässig, und man kan sich leicht davon überzeugen, wenn man sich mit einer Pendul in eine gewisse Entfernung von einem Echo hinstellen will; denn man wird sehen, daß der Schall (er sey so stark oder so schwach als er will) immer einerley Maaß von Zeit braucht, er gehe, oder komme.

Ein starker Schlag wirkt also auf keine größere Menge Lufttheilchen, er preßt sie blos mehr zusammen; und eine Quantität von Lufttheilchen braucht, weil sie mehr zusammengepreßt war, weder mehr, noch weniger Zeit,

sich wieder auszudehnen, und berührt oder stößt folglich weder eher noch später die in der Nähe befindliche Luft, indem sie sich gegen sie ausdehnt. Es geht mit dem Schall und Widerschall, dessen Ursache die Schnellkraft ist, eben so, wie mit den Schwingungen einer Pendul. In einer und ebenderselben Pendul sind die längsten und kürzesten von gleicher Dauer; denn die Zeiten, die die Dauer der Bewegungen bestimmen, sind beständig einerley, und die Größe des Raums, den die Pendul durchläuft, wächst genau aus eben der Ursache, aus der ihre Geschwindigkeit zunimmt. Wenn ein Körper in einer Minute eine Ruhe durchläuft, so wird er mit noch einmal so viel Geschwindigkeit ihrer zwey, mit drey mal so viel drey, in eben dem Zeitraum, und mit zehnmal so viel ihrer zehen, immer in der Zeit einer einzigen Minute, durchlaufen.

Von der
Dauer des
Schalls.

4. Ein starker Schall reicht weiter, und dauert länger, als ein schwacher, weil die wechselseitige Zusammenpressung und Ausdehnung der Lufttheilchen sich nach dem Maaß vervielfältigen, als sie stark zusammengepreßt waren; also dauert und pflanzt sich der Schall immer fort, so lange diese wechselseitigen Zusammenpressungen und Ausdehnungen dauern.

Der Schall würde weit länger dauern, und sich viel weiter fortpflanzen, wenn die groben Lufttheilchen, die das Subject desselben sind, nach ihrer Zusammenpressung, sich nur gegen andere Theilchen von gleicher Stärke und Schnellkraft ausdehnten; denn der angestößene Theil würde allemal die nämliche Bewegung bekommen, die derjenige Theil, der ihn berührte, hatte, vermöge des Gesetzes vom Anstoß gleicher und elastischer Körper; aber ein Theil der Stärke, womit sich die Lufttheilchen ausdehnen, verliert sich unnütz, und ohne zur Erhaltung des Schalls etwas beizutragen, in feuchten Dünsten, die bestän-

beständig in großer Menge in der Luft herumschweben, in weichen und nachgebenden Körpern der Erde, und endlich in flüssigen Theilen, die uns umgeben, und weit kleiner sind, als die grobe Luft. Die Fibern unsers Ohrs haben einen gewissen Grad von Dichtigkeit, und können nicht hinlänglich durch kleinere Theilchen, als die Theilchen der groben Luft sind, erschüttert werden; daher kommt es, daß der Knall einer auf der Spitze eines hohen Berges losgeschossenen Pistole, auf dem Berg selbst, nur sehr schwach gehört werden kann, weil die Luft daselbst zu fein ist. Aber dieser auf der Spitze des Berges so schwache Schall verstärkt sich um ein merkliches, wenn er in die Thäler herunter kommt. Denn die Lufttheilchen stoßen an die Theilchen der Felsen, erschüttern sie, und setzen ihre Schnellkraft in Bewegung, und diese einmal in Bewegung gebrachte Schnellkraft bleibt nicht still, sondern stößt und schlägt ebenfalls die in ihrer Nähe befindlichen Lufttheilchen. Dies sind also neue wechselseitige Zusammenpressungen und Ausdehnungen, dem Ohr angemessener, und geschickter, Eindrücke darauf zu machen. Da sich die Bewegungen nicht in eine weite Gegend zerstreuen können, und die Luftwellen von verschiedenen Seiten des Thals einander begegnen, so vermehrt die Vielfältigung dieses Anstoßes, dessen Stärke sich nicht zerstreut, weil sie sich nicht weit verbreitet, den Schall beynahe so sehr, daß er dem Schall des Donners gleich kommt.

Es ist gewiß, daß die Erzitterungen der dichten Körper, zur Verstärkung und Verbreitung des Schalls viel beitragen; er erhält aus diesem Grunde seine Stärke besser, und verbreitet sich weiter auf einem trockenen, als auf feuchtem Boden. Der Schnee schwächt ihn, und der Frost verstärkt ihn. Es giebt auch Echo, die in der strengen Kälte des Winters das nämliche Wort weit öfter wiederholen, als in einer andern Jahreszeit. Die

Stärke des Schalls erhält sich auch weit besser an der Seite eines ruhigen und stillen, als an der Seite eines stürmischen Sees; denn die Luft schlüpft leicht über eine glatte Oberfläche hin, anstatt daß die Schwingungen ihrer Theile gestört werden, und sich zwischen Ungleichheiten, die sich auf der Oberfläche eines stürmischen Sees finden, verlieren. Aus dieser Ursache ist der Schall in einem Zimmer, dessen Wände glatt sind, heller. Selbst die Ausdünstungen, die sich in der Folge der Zeit daran hängen, und sie verbunkeln, ziehen einen Theil der Stärke des Schalls in sich, obgleich weit weniger, als die Tapeten.

Beweise der
Leichtigkeit,
womit sich
der Schall
verbreitet.

5. Einen unwidersprechlichen Beweis von der Leichtigkeit und Geschwindigkeit, womit sich die Erzitterung des Schalls mitten durch eine große Menge elastischer Theilchen fortpflanzt und mittheilt, wird man haben, wenn man eine Höhle in die Erde macht, und das Ohr daran hält; denn man wird einen Schall vernehmen, der einige Meilen weit davon entstanden ist. Wenn man verschiedene Balken (es mögen ihrer auch noch so viel seyn) an ihren Enden auf einander legt, und thut einen kleinen Schlag auf das Ende des einen, so wird man es am Ende des andern ganz deutlich hören können. Wenn aber zwischen diesen Balken der geringste Zwischenraum ist, und nicht alle an ihren Enden aufeinander gelegt sind, so geschieht es nicht, und die Luft, die sich zwischen zweyen befindet, hat nicht die Kraft, die Erzitterung, die sie vom ersten Balken bekommen hat, auf den andern fortzupflanzen. Dies ist die Ursache, warum man, wenn man ein recht dumpfiges Zimmer haben will, nichts weiter zu thun hat, als es mit einer doppelten Wand oder Mauer einzufassen, und zwischen diesen zwey Einfassungen einen leeren Raum zu lassen. Die Theorie des Aufstoßes elastischer Körper zeigt uns die Ursachen dieser

Fort-

Fortpflanzung der Ersitterungen, und hebt das Paradoxon derselben auf. Aber ohne mich in diese Theorie einzulassen, und mir die Freiheit zu nehmen, eine Digression über die andere zu machen, will ich mich begnügen, blos zu sagen, daß man sich mit eigenen Augen von dieser Mittheilung der Bewegungen, deren Geschwindigkeit und Umfang so wunderbar scheint, überzeugen kann. Denn, wenn man Hirsekörner auf das eine Ende eines trocknen Balkens legt, so wird man sie springen sehen, so bald man auch nur einen mäßigen Schlag auf das andere Ende desselben fallen läßt.

6. Obgleich der Wind die Stärke des Schalls vermehrt, und dient, ihn weiter weg zu werfen, so verbreitet er ihn doch nicht geschwinder. Die Geschwindigkeit des gewöhnlichen, und selbst eines etwas stärkern als gewöhnlichen Windes, ist in Vergleichung derjenigen Geschwindigkeit, womit sich der Schall verbreitet, so gering, daß sie sie um nichts merkliches vergrößern kann.

Von der
Wirksamkeit
des Windes
auf den
Schall.

Ein ziemlich starker Wind durchläuft in einer Secunde nur ungefähr 30 Fuß, und der Schall 600. Dazu nehme man noch, daß, wenn ein starker Wind ist, eine große Quantität Luft von einem Ende zum andern fließt, und daß sich die Theilchen dieser Quantität weder wechselseitig zusammenpressen, noch ausdehnen, als genau so viel, wie sie würden gethan haben, wenn diese Quantität ihren Ort nicht veränderte. Die wechselseitigen Zusammenpressungen und Ausdehnungen sind also beständig von gleicher Dauer, bey stiller Luft oder bey Wind; ihre Bewegung geht nicht von einem Theile zum andern, mit mehrerer Geschwindigkeit in dem einen, als in dem andern Fall. Außer diesem, wenn die Bewegung des Windes das Prallen der Lufttheilchen erleichterte, so würde der nämliche Wind, nach Verhältniß, das Zurückprallen derselben

selben aufhalten; und in diesem wechselseitigen Prallen und Zurückprallen besteht der Schall.

Bildliche
Vorstellung
der Bewe-
gungen der
Luft, worinn
der Schall be-
steht.

7. Man kann ein Bild von diesem wechselseitigen Prallen und Zurückprallen, worinn, nach meiner Meynung, der Schall besteht, an den Eirkeln sehen, die sich in einem Wasser bilden, worein man einen Stein geworfen hat. Die Defnung, die der von einiger Höhe hineingefallene Stein darinn macht, füllt sich nicht nach dem Maas wieder aus, als sie sich bildet, weil die Theile des Wassers, die nicht so hoch herunter fallen, als der Stein, auch langsamer wieder dahin kommen. Der Stein läßt also anfänglich etwas Leeres hinter sich; die Wassertheile, die dieses Leere umgeben, fließen bald nachher durch ihre eigene Schwere dahin, und nicht nur die, die den Umkreis der Defnung, die der Stein gemacht hat, ausmachen, fallen alle mit gleicher Geschwindigkeit dahin, sondern auch, jedes Wassertheilchen, das unmittelbar an die Defnung gränzt, zieht diejenigen Theile, die hinter ihm sind, nach sich, so daß eine weit größere Menge Wassertheile dahin kommen, als zur Ausfüllung der Defnung nöthig sind. Es entsteht also genau da, wo vorhin eine Defnung war, eine Erhöhung, und die Wassertheile fallen, nachdem sie sich über die Ebene der übrigen Oberfläche erhoben haben, von dieser Erhöhung wieder zurück, theils durch die Wirkung ihrer Schwere, theils aber auch durch die gegenseitigen Stöße, womit sie sich berühren. Daher entsteht eine zweite Bewegung vom Mittelpunkt zum Umkreis, und folglich der vorigen ganz entgegengesetzt; und in dieser Bewegung zieht ebenfalls jeder Wassertheil diejenigen nach sich, die ihm am nächsten sind, wodurch zum zweytemmal im Mittelpunkt ein leerer Raum entsteht, weil mehrere Theile davon heraus gehen, als nöthig wäre, die Oberfläche gleich zu machen. Die Defnung des Mittelpunktes

ist

ist nöthwendig mit einer Erhöhung des Umkreises begleitet; dieser erhobene Umkreis fällt wieder wie vorher gegen den Mittelpunkt zurück, von da er wieder zurück gestossen wird, um eine neue Erhöhung zu machen, und so immer weiter. Bei jeder Abwechslung verbreitet sich die Bewegung über eine größere Anzahl Wassertheile, durch die Leichtigkeit, womit ein jeder seine nächsten nach sich zieht. Aus dieser Ursache wachsen die Cirkel. Sie wachsen nach und nach, und man sehe, wie: 1) Die Theile, die die erste Erhöhung machen, die im Mittelpunkt entsteht, hören auf, sich daselbst zu erheben, und werden durch ihre Schwere gezwungen, zurück zu fallen, noch ehe eine größere Anzahl dahin kommt. 2) Im Zurückfallen gehn sie etwas weiter vom Mittelpunkt ab, als der Ort war, wo sie zuerst gewesen sind, weil sie blos, vermöge ihrer Schwere, ihren ersten Platz verlassen, anstatt daß sie jetzt nicht allein vermöge ihrer Schwere wieder zurückkehren, sondern vielmehr vermöge des gegenseitigen Anstoßes, womit sie sich gegen den Mittelpunkt getrieben haben, wo sie erhöht sind. 3) Der Umkreis, der durch diese gegenseitigen Anstöße entsteht, und sich selbst erhebt, hat ebenfalls seine Gränzen, weil seine Theile durch ihre Schwere gezwungen werden, gegen den Mittelpunkt, der eben leer ist, zurück zu kehren, noch ehe sie Zeit gehabt haben, ihre Bewegung über eine größere Quantität zu verbreiten. Auf diese Weise wird jede neue Wasserwelle größer, als die vorhergehende war, jedoch in gewissen Gränzen, bis endlich die vom Fall des Steins verursachte Bewegung zum Theil gegen die Oberfläche der Luft, die unaufhörlich auf dem Wasser herumerschleicht, zerstreut wird, und der übrige Theil sich von Augenblick zu Augenblick unter einer größern Menge kleiner Theilchen vertheilt, so, daß die Bewegung, die jedes dieser Theilchen noch hat, zu schwach wird, als daß es die Wirkung der Schwere übersteigen, und neue Bewegungen bewirken könnte.

8. Die

Anwendung
dieses Bildes.

8. Die Einbildungskraft wird sich leicht etwas in der Luft vorstellen können, das dem, was die Augen im Wasser gewahr werden, ähnlich ist. Wenn man so viel Pulver, als man mit zwey oder drey Fingern fassen kann, aus drey Theilen Schwefel, zwey Theilen Salpeter und einem Theil tartarischen Salzes zusammen gesetzt, in der Luft anzündet, so wird diese Flamme einen Knall hervorbringen, der der Stärke eines Pistolenschusses gleich ist. Die Theile, woraus sie besteht, sind stark genug, um die Lufttheile sehr zusammen zu pressen, und sie aus ihrem Bezirke zu vertreiben; aber diese Lufttheilchen fallen in dem Augenblicke, da die Flamme auslöscht, wieder in den Raum, den sie eben verlassen hatten, zurück, und die Stärke der Schnellkraft, die sie zurücktreibt, bringt sie in weit größerer Quantität dahin, als sie vorher nicht waren. Daher entsteht eine neue Zusammenpressung; sie stoßen sich von allen Seiten in einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und stoßen sich mit Heftigkeit einander wieder gegen den Umkreis zurück. Der Mittelpunkt ist also von neuem wieder verlassen. In der nämlichen Zeit, da er verlassen ist, bildet sich ein neuer Umkreis aus zusammengepreßten Theilen, die sich gleich nachher gegen die Seite des Mittelpunkts, den sie eben verlassen hatten, ausdehnen. - Auf diese Weise entstehen wechselseitige Zusammenpressungen gegen den Umkreis, und Ausdehnungen gegen den Mittelpunkt, und bey jeder Zusammenpressung und Ausdehnung vermehrt sich der Knall. Aber so wie die Stärke der Bewegung, wodurch er entstanden ist, sich von Augenblick zu Augenblick in einen größern Umfang verbreitet, und sich unter eine größere Menge von Theilen vertheilt, so wird der Grad von Stärke eines jeden endlich so gering, daß er nicht mehr im Stande ist, diejenigen, die er berührt, zusammen zu pressen, und die Stärke ihres Widerstands zu überwinden. Alsdenn hört die

die Fortpflanzung des Schalls an, deren Stärke sich immer nach dem Maas vermindert, nach welchem sie sich ihrem Ende nähert, weil das Ohr immer die nämliche Weite behält, und folglich immer die nämliche Quantität Luft empfängt, und weil diese Quantität von Luft einen Grad von Bewegung hat, der um so viel geringer, als der Cirkel, wovon er entsteht, größer ist, und wo sich die Bewegung unter eine größere Anzahl von Theilen theilt hat.

Das gewöhnliche Pulver muß eingeschlossen werden, wenn es einen Knall verursachen soll; weil die Kohlentheile weit weniger dicht sind, als die Theile des tartarischen Salzes, und die Luft nicht mit hinlänglicher Stärke anstoßen, um einen Knall hervorzubringen, wenn nicht wenigstens die ganze Stärke ihrer Bewegung von einer einzigen Seite entsteht.

9. Die Schwingungen des Schalls sind Beweise
in der Luft nicht sichtbar, weil die Luft selbst von den
kein sichtbarer Körper ist: aber man fühlt Schwingun-
gen der Luft.
sie, wenn man die Hand auf dichte Körper legt, mehr oder weniger, je nachdem der Schall diesen Körpern nahe, oder stark ist; hauptsächlich aber fühlt man sie, wenn die Körper, worauf man die Hand legt, hohl sind, weil die in ihrer Höhlung eingeschlossene Luft mit mehrerer Wirksamkeit gegen die Seitenwände schlägt. Diese unsichtbaren Schwingungen der Luft werden auch noch durch ihre Wirkungen sichtbar, das heißt, in den Wellen, die sie auf der Oberfläche des Wassers verursachen, oder selbst am Quecksilber, wenn man die Gefäße, worin es eingeschlossen ist, auf einen Tisch setzt, der dem Ort, wo der Schall entsteht, nahe ist. Wenn der Schall schwach ist, so können diese Wallungen so gering und unmerklich seyn, daß man sie nur durch die Erztitterungen, die sie einem auf sie gefallenem Sonnenstrahl verursachen, gewahr werden kann; dieser Sonnenstrahl wird ver-

verschiedentlich zurückprallen, je nachdem die verschiedenen Lagen der Cirkel, auf die er fällt, in dem Augenblick, da er auf sie fällt, beschaffen sind.

Etwas weit-
küstiger Er-
klärung der
Aufswellen.

10. Man muß diese Lustwellen, die den Schall zum Ohr bringen, etwas genauer erklären, damit einigen Schwierigkeiten, die sich etwa finden könnten, vorge-

Siehe Fig. 11. baut wird. Ein heftiges Feuer, das aus Theilen besteht, die auf die in der Nähe befindliche Luft nachdrücklich stoßen können, entzündet sich geschwind in dem Raum C, und vertreibt daraus die Luft, die darin enthalten war; indem dieses Feuer dauert, bringt diese vertriebene und zu gleicher Zeit zusammengepresste Luft ihre Bewegung nach und nach in den Raum des Umfangs B; ich sage, nach und nach, und man sehe den Beweis davon. Man nehme eine Reihe von elastischen Körpern,

z. E. 8 elfenbeinerne Kugeln, gleich, und so gestellt, daß ihre Mittelpunkte alle auf einer geraden Linie stehen; ob
Fig. 12. sich gleich diese Kugeln unmittelbar berühren, so wird doch eine neunte Kugel, die gerade an die erste gestoßen wird, nicht die ganze Reihe dieser Kugeln zugleich vorwärts bewegen, als wenn es ein Cylinder wäre, sondern diese neunte Kugel wird, nachdem sie die erste angestoßen, und ihr ihre ganze Bewegung mitgetheilt hat, auf dem Punct O stehen bleiben; die erste Kugel wird eben so der zweiten ihre ganze Bewegung mittheilen, und dann ebenfalls auf ihrem Platz stehen bleiben. Die Bewegung wird so von Kugel zu Kugel übergehen, bis zur achten, die mit einer Geschwindigkeit von ihrem Platz gehen wird, die derjenigen gleich ist, die die neunte in dem Augenblick hatte, da sie die erste anstieß. Denn jede dieser Kugeln, verändert in dem Augenblick, da sie angestoßen wird, ihre Figur; sie wird oval, und alsdenn, indem sie durch ihre innere Kraft fortläuft, berührt sie die, die vor ihr steht, und zwingt sie zu einem gleichem Spiel;

Spiel; man hört auch das verschiedene Klappern. Diese Probe löst sich auf einem glatten Tische mit elsenbeinernen Damensteinen noch leichter machen. Auf diese Weise geht die Bewegung nach und nach von Theil zu Theil, von einem Ende des Bezirks B bis zum andern. Das Feuer C giebt, indem es auslöscht, den in dem Umkreiß B zusammengepreßten Theilschen Gelegenheit, sich auszu-
dehnen, und gegen die Seite von C zurück zu kommen. Aber die Lufttheilschen, die, weil sie sich am äußern Bezirk des Raums B befinden, zusammengepreßt, und weiter vorwärts getrieben worden sind, in dem nämlichen Augenblick, da die Theile, die gegen den innern Bezirk sind, anfangen, ihren Gang gegen E zu nehmen, diese auf dem äußern des Umfangs B befindlichen Theile, sage ich, dehnen sich gleich nach ihrer Zusammenpressung aus, und stoßen (indem sie sich ausdehnen, und noch ehe sie wieder zurückkehren) an das Innere des Umfangs D. Diese ersten Theile des Umfangs D gehen also vorwärts, und stoßen nach und nach die folgenden bis zum äußern Bezirk dieses Raums; während daß diejenigen, die den Raum B erfüllen, sich haufenweise nach der Seite von C werfen; durch diese verschiedenen Bewegungen lassen die Bezirke B und D zwischen sich einen leeren, oder doch weniger mit grober Luft erfüllten Raum a a: die Schnellkraft der Luft, die den Raum D erfüllt, führt sie also wieder in diesen Raum zurück, und bringt sie auf die Seite von B, zu der Zeit, da sich der Raum E gegen die Seite von F wendet. Dieses macht uns begreiflich, daß, vom Mittelpunkt C bis zum Äußersten des Raums B wechselseitige Zusammenpressungen und Ausdehnungen sind; daß andere in dem Bezirk des Raums D, — andere in Bezirk E, und andere im Bezirk F u. s. w. sind. Der Schall besteht in diesen wechselseitigen Zusammenpressungen und Ausdehnungen; denn die Luft ist ein so feiner Körper, daß ein einziger ihrer Schläge keine merkliche Wirkung aus-

Ohr machen könnte, wenn er nicht von einem zweiten, dieser von einem dritten, und der dritte von einem vierten begleitet würde u. Jeder neue Schlag bringt mehr Wirkung hervor, als sein vorhergehender, weil er auf einen schon erschütterten Theil fällt. Da nun diese Ausdehnungen und Zusammenpressungen, die wir eben erklärt haben, sich von Augenblick zu Augenblick etwas schwächen, bis sie sich endlich gänzlich vernichten, so hört jeder Ton auf; nachdem er ein wenig gedauert hat; und da die Schwingungen des ersten Bezirks etwas eher angefangen haben, als die Schwingungen des dritten z. B., so hören sie auch eher auf. Es kann sich treffen, daß die ersten schon so schwach sind, daß man sie kaum noch bemerken kann, wenn die Schwingungen des 40sten Bezirks erst anfangen und daher begreift man, woher es kommt, daß ein Schall an dem Ort, wo er entstanden ist, schon aufgehört hat, wenn er in einiger Entfernung davon erst anfängt, und woher es kommt, daß man aufgehört hat, ihn in einer ersten Entfernung zu vernehmen, wenn man ihn in einer zweiten hört. Endlich, je weiter jeder Bezirk vom Mittelpunkt entfernt ist, je weniger haben seine Vibrationen Stärke und Dauer.

Wenn eine Glocke in C angeschlagen wird, so geht der vom Schlag entstandene Schall von Bezirk zu Bezirk, wie wir eben erklärt haben; die Bewegungen der Luft, fähig, den Eindruck dieses ersten Schlags ins Ohr zu bringen, haben in dem Raum C schon aufgehört, wenn sie in einem 30sten Bezirk erst entstehen; aber die Erzitterungen, die in den Theilen der Glocke noch dauern, theilen der im Bezirk C enthaltenen Luft eine andere Bewegung mit, wodurch ein vom vorigen etwas verschiedener Schall entsteht, und diese neue Bewegung geht gerade wie die erste von Bezirk zu Bezirk, und bewegt immer einen nach dem andern, wenn die vorhergehenden schon aufgehört haben. Es ist sehr wichtig, sich, zu besserer Einsicht in die

die Fortpflanzung des Schalls, diesen Hauptgrundsatz, der dem Raum, wo sich der Schall verbreitet in verschiedene Bezirke vertheilt, und jedem seine besondern Schwingungen giebt, recht bekannt zu machen. Es ist ein Grundsatz, in dem nothwendig jedermann mit mir übereinkommen muß. Denn 1) jede Zusammenpressung in elastischen Körpern zieht eine Ausdehnung nach sich, die einen Theil über die ersten Gränzen hinaus verbreitet wird, und nun ebenfalls eine neue Zusammenpressung nach sich zieht. 2) Ehe die Ausdehnung eines Bezirks sich sehr weit ausbreitet, preßt sie ihre Schnellkraft von neuem zusammen, und sie kömmt wieder zu sich selbst zurück.

Wir haben an den Wasserwellen noch ein sehr richtiges Bild von dem, was in der Luft vorgeht; denn die kleinen Cirkel, die dem Mittelpunct, woher sie entstanden, ganz nahe sind, haben schon aufgehört, wenn die großen noch dauern, und fortfahren neue zu bilden. Die Schwere giebt jeder Hervorbringung eines Cirkels Gränzen, und indem sie ihn verhindert höher zu steigen, zwingt sie ihn zugleich, wieder zurück zu kommen. Aber, da das Wasser, das durch seine Erhebung von innen nach außen einen Cirkel bildete, einen andern durch seine Erhebung von außen nach innen bildet, so hat diese zweite Erhebung eben so wohl, als die erste, in Absicht auf Raum und Zeit, ihre Gränzen. Wir haben also mit einer großen Menge Erfahrungen, und mit Untersuchungen, die mit Erfahrungen in einer nothwendigen Verbindung stehen, bestimmte, worinn der Schall bestehe. Das, was wir gesagt haben, um seine Natur zu erklären, hat uns auf verschiedene Bemerkungen gebracht, die seine Entstehung, Dauer, Verminderung und Vernichtung begreiflich machen werden.

Indem wir dieses gethan haben, sind auch viele Grundsätze angegeben worden, die begreiflich machen können, auf welche Weise sich der Schall verstärke; dies ist

aber ein Artikel, der eine etwas genauere Aufklärung verdient.

Von der durch zurückprallen verursachten Stärke des Schalls.

II. Alles, was dazu beiträgt, in den Lufttheilchen stärkere Zusammenpressungen, und daher auch heftigere Ausdehnungen hervorzubringen, verstärkt ohne Zweifel den Schall. Dies nun ist gerade die Wirkung des Zurückprallens, das, indem es die schon zusammengepreßten Lufttheilchen gegeneinander zurückstößt, sie noch mehr zusammenpreßt, und daher noch heftigere und stärkere Ausdehnungen verursacht.

Man stelle sich eine durch den Anschlag einer Saite bewegte, und zu einem gewissen Maaß, das wir einen Grad nennen wollen, zusammengepreßte Quantität von Luft vor — diese Quantität preßt und stößt die in ihrer Nähe befindliche Luft, mit eben dem Grad von Stärke, diese wieder eine dritte, und so immer weiter. Die Bewegung der ersten geht also mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit, von einer zur andern über, und theilt sich durch eine lange Reihe mit, bis endlich derjenige Lufttheil, der die Reihe endigt, den Theilen eines dichten und elastischen Körpers begegnet. Man stelle sich nun vor, daß die Theile dieses harten Körpers ebenfalls einen Grad nachgeben, oder zusammengepreßt werden; ein Theil des dichten Körpers, der eben durch den Anstoß einer Quantität zusammengepreßter Luft zusammengedrückt worden ist, dehnt sich aus, gerade in dem nämlichen Augenblick, da die Quantität von Luft, die sich auf ihm zusammengepreßt hatte, anfängt, sich auszudehnen; so daß diese, durch den Theil des dichten Körpers, mit der Stärke von einem Grade zurückgestoßene Quantität von Luft, in der nämlichen Zeit, da sie sich selbst mit der Stärke von einem Grad ausdehnt, — diese Quantität von Luft, sage ich, stößt an die in ihrer Nähe befindliche Luft mit der Stärke von zwey Graden. Wenn wir uns nun vorstellen, daß diese

diese Reihe von Lufttheilen, die z. E. von der Rechten zur Linken, mit doppelt so vieler Stärke, als sie hingegangen war, zurückkömmt, einer andern Reihe begegnet, die ein ähnliches Zurückprallen von der Linken zur Rechten treibt, so werden sich diese zwey Reihen einander zurückstoßen, und jede wird gegen die Seite, wo sie hergekommen war, mit einer Verstärkung ihrer Kräfte zurückkehren. Denn, in dem Augenblicke, da diejenigen, die zur Linken giengen, nachdem sie von denen, die sich zur Rechten bewegen, aufgehalten worden, und sich auf ihnen mit einer Stärke von zwey Graden zusammengepreßt haben, sich gegen die Linke mit dieser Stärke ausdehnen, in dem nämlichen Augenblick werden sie gegen die nämliche Seite, durch diejenigen, die von der Rechten kommen, mit der Stärke von zwey Graden zurückgestoßen; es folgt daraus, daß siemit einer verdoppelten Stärke zurückkommen, das heißt, mit der Stärke von 4 Graden. Das nämliche geschieht mit denen, die von der rechten Seite zurückkehren; jede wirft sich gegen die Seite zurück, wo sie hergekommen war, und nach der Stärke, womit sie sich durch ihre eigene Schnellkraft ausdehnt, erhält sie auch noch diejenige Stärke, womit die Schnellkraft der andern sie zurückstößt. Auf diese Weise bekommt jetzt die Oberfläche eines dichten Körpers, die das erstemal nur einen Stoß von einem Grad bekommen hatte, zum zweytenmale schon einen von 4 Graden. Wenn man so fortfährt, so wird man finden, daß der zweyte Anstoß der Lufttheilchen, und das Zurückprallen, das er nach sich zieht, die Stärke der Bewegung bis zu 8 Graden treibt. Man sieht also, daß eine kleine Anzahl von Zusammenpressungen und Ausdehnungen, die sich verbreiten und wieder zurückkommen, schon hinlänglich ist, den Schall weit mehr zu verstärken, als man sich anfänglich eingebildet hat.

Aber, wenn das so beschaffen ist, so müßte der Schall endlich entseßlich stark werden, und weit länger dauern,

Menge von Geräuschen, die am Tage in der Luft entstehen, und darinnen sehr verschiedene und oft widrige Bewegungen hervorbringen, ihm nicht erlauben, sich so weit auszubreiten, und seine Stärke zu erhalten. Das Beispiel von den Schwingungen des Wassers, dessen wir uns schon bedient haben, wird uns das, was ich eben gesagt habe, erklären. Wenn man in ein sehr stilles Wasser verschiedene Steine wirft, so entstehen eine Menge Cirkel, deren jeder sich weit weniger ausbreitet, und weit eher verschwindet, als wenn er allein gewesen wäre. Man kann auch noch kleine Cirkel in einem großen hervorbringen, aber sie werden sich sehr wenig ausbreiten; so wie man in einem großen Lärm zwar gehört und verstanden werden kann, aber nur von einem Ohr, das unserm Munde sehr nahe ist.

Warum die
artikulirten
Klänge sich
weniger aus-
breiten, als
die andern.

14. Wir haben oben erklärt, auf welche Weise die Töne, die sich zu Accorden vereinigen, sie mögen nun so verschieden seyn, als sie wollen, miteinander bestehen. Die ganze Wirkung ihrer Vereinigung zielt dahin ab, das Ohr durch regelmäßig vervielfältigte Intervalle, bald mehr, bald weniger zusammen zu pressen. Die artikulirten Klänge können sich nicht so vereinigen, denn jeder derselben durchschneidet die Luft auf eine eigene Art, und verursacht verschiedene Veränderungen in ihr. Diese Veränderungen sind einigermassen an einer Staubsäule, auf die sich in der Mitte eines dunkeln Zimmers Sonnenstrahlen werfen, sichtbar; denn man darf nur ganz nahe dabey reden, so entstehen tausenderley Veränderungen und Verdrehungen in ihr. Wenn sich diese nun begegnen, so schwächen, verwirren und zerstören sie sich einander. Eine Person, die singt, kann lange nicht so deutlich gehört werden, als eine Person, die blos redet, weil sich die Organen der Sprache in einer gezwungenen Lage befinden, wenn man singend redet, und daher die Luft,

Luft, die außerdem mit mehrerer Stärke gestoßen wird, nicht so gut abmessen können.

15. Diese Vermehrung der Stärke, Erklärung einiger Phänomene. die der Schall von dichten Körpern erhält, bestätigt sich durch eine Menge von Erfahrungen; ohne dieses würden die meisten Klänge kaum vernommen werden, und die stärksten würde man nur sehr schwach hören können. Man spanne eine Violinsaiten auf zween Stege in der Mitte eines Zimmers, so stark als man will, und kneipe sie sodann etwas stark an, so wird sie ihre Schwingungen mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit machen, aber ohne den geringsten Klang hören zu lassen, woselbst man nicht das Ohr unmittelbar, auf einen von den Stegen, worauf diese Saite befestigt ist, hält. Denn in diesem Fall, sind die Erzitterungen der dichten Körper, auf die man das Ohr hält, stark genug, um ebenfalls im Ohr Erzitterungen zu verursachen. Die Bewegungen, die die Saite durch die Stärke ihrer Vibrationen in der Luft macht, müssen also durch das Zurückprallen, das sich Schlag auf Schlag wiederholt, erst neue Stärke erhalten, ehe sie sich sehr weit fortpflanzen können.

Der Schall einer in einem Keller losgeschossenen Flinte, gleicht beynahe dem Schall eines Falkonets. Die Schwebbogen, die das Theater der Römer umgaben, verstärkten durch die Schnellkraft ihrer Materie, und durch ihre Höhlung, die Stimme der Akteure so, daß sie, ohne sich anzugreifen, sehr weit gehört werden konnten.

Der Körper, der den Klang zurückwirft, giebt ihm bisweilen, indem er ihn verstärkt und verändert, ein ganz besonderes Wesen, so daß es scheint, der Körper, der ihn zurückwirft, sey an sich selbst der Ursprung desselben, und der einzige, den man bewegt habe. Das Geräusch, welches zwey Hände machen, die mit ihrer

Fläche aneinander schlagen, klingt sehr dumpf; wenn sie aber in einem Zimmer, wo viel Silbergeschirr ist, hauptsächlich aber, wenn es verschlossen ist, so zusammenschlagen, so wird dieser Schall auf einmal hell und silbern.

Wenn man zwei harte Steine in der Luft, in der Mitte eines silbernen Beckens zusammenstößt, so entsteht ein Schall, der zum Theil nach dem Silber, zum Theil aber auch nach den Steinen klingt. Wenn aber das Becken voll Wasser ist, so ist der Schall ganz silbern, und so, wie er gewesen seyn würde, wenn anstatt der Steine der Körper des Beckens selbst unmittelbar angeschlagen worden wäre. Im ersten Fall bringt die Luft, die über dem Becken ist, den Schall der Steine ins Ohr, weil die Theile dieser Steine ihren Eindruck von der innern Luft, die sie berühren, bis zur äußern treiben. Aber im zweiten Fall wirken die Steine nicht mehr auf die obere Luft, wegen des Wassers, das nicht fähig ist, den Eindruck, den es bekommen hat, der Luft mitzutheilen, weil die Schwere desselben nicht zuläßt, daß es sich mit dieser Stärke gegen die obere Luft hebe. Aber die Erzitterungen der Steine theilen sich mit, ebenfalls vermittelt des Wassers, und gehen gänzlich auf die Oberfläche des Beckens; denn das Wasser wirkt auf diese Oberfläche durch eine horizontale Bewegung, der sich die Schwere desselben nicht entgegen setzen kann. Die schon erschütterten Theile des Beckens also, erzittern nach ihrer Natur; und die Luft, die ihre Eindrücke empfängt, bringt einen Klang ins Ohr, der nach der Natur des zuletzt wirkenden Körpers klingt.

Auf welche
Weise die
Stimme
Stärke von
kömmt.

16. Die Luft, die aus der Lunge kömmt, würde nicht mit so viel Stärke ans Ohr reizen, als nöthig ist, um es zu erschüttern, wenn sie nicht durch das Zurückprallen des Gaumens und der Nase, deren innere Oberfläche sie zurück stößt, neue Stärke erhielte. Die unzählige Menge von

von kleinen Canälen, die, indem sie sich zusammenbrücken, aus der Lunge diejenige Luft treiben, die sie bey ihrer Ausdehnung bekommen hatten, bringt alles in die Luftröhre, von der sie alle nur kleine Theilchen sind. Diese Luftröhre, so wohl als die kleinen Canäle, in die sie sich zertheilt, ist ganz aus Ringen zusammengesetzt, von einer Substanz, die zwischen Bein und Fleisch das Mittel hält. Obgleich diese kleinen Canäle, einer nach dem andern genommen, unendlich viel kleiner sind, als die Luftröhre, so enthalten sie doch alle zusammen viel mehr Luft, als dieser weite Canal fassen kann. Daher wird, wenn die Lunge die Luft ausstößt, diese Luft in der Luftröhre zusammengedrückt, und geht mit desto größerer Geschwindigkeit dahin, je weniger der Raum, den sie durchläuft, Weite hat, und je enger er gegen den ist, den sie verlassen hat. Diese gedrückte und mit Geschwindigkeit sich bewegende Luft, wirkt also auf die Oberfläche der Luftröhre, erschüttert sie, und setzt die Schnellkraft ihrer Theile in Wirksamkeit. Die Erzitterungen dieser verstärken die Schwingungen der Luft, und diese Luft bekommt endlich eine neue Stärke, indem sie durch die enge Oefnung des Larynx, oder desjenigen Knotens, der über der Luftröhre liegt, ausgeht. Man nennt diese Oefnung Glottis; dies ist der obere Rand der Luftröhre, dessen Substanz einen sehr feinen Nerven bedeckt, der wahrscheinlich dazu beyträgt, die Oefnung mehr oder weniger zusammen zu ziehen; der Rand macht einen Cirkel von vier Linien im Durchschnitte aufs höchste, und die Luft geht dadurch ein und aus, ohne das geringste Geräusch. Aber wenn der Rand dieses runden Raums sich nähert, und dadurch seine Figur oval macht, so schlägt die Luft, die hindurch will, und ihren Weg verengt findet, nicht allein mit mehrerer Stärke diejenige, der sie in der Nase und im Munde begegnet, sondern sie wendet noch außerdem ihre Stärke gegen den Rand der Glottis, die

mehr

mehr als gewöhnlich gespannt ist, und verursacht daselbst starke Erzitterungen. Das Zünglein, das diese Glottis bedeckt, und deswegen Epiglottis genennt wird, kann ebenfalls, inderh es sich mehr oder weniger anlegt, die Geschwindigkeit der Luft, deren Weg es verengt, vermehren, und selbst Erzitterungen in seinem Ganzen und in seinen Theilen bekommen. Wenn die durch alle diese Ursachen verstärkten Schwingungen der Lufttheile, die innere Oberfläche des Gaumens, der Nase und der Zähne berühren, so werden sie von neuem davon zurück gestoßen; durch diese verschiedenen Widerschläge wächst ihre Stärke immer mehr, bis sie endlich im Stande sind, einen hinlänglichen Eindruck auf die äußere Luft zu machen. Man weiß, wie sehr der Verlust eines Zahns die Stimme schwächt, und wie hohl sie wird, wenn die Feuchtigkeit eines Schnuppens die Schnellkraft des Gaumens und der Nase vermindert, oder durch Verstopfung die Luft verhindert, darinn zu circuliren. Der Klang ist alsdann hohl und unangenehm; nicht weil die Nase dazu beiträgt, und ihm diese Modification verursacht, sondern im Gegentheil, weil ihn die Nase nicht modificirt, und seine Helle nicht vermehrt, wie sie zu thun gewohnt ist. Man beschuldigt also mit Unrecht diejenigen, deren Stimme nur unangenehm ist, weil sie nicht durch die Nase reden, daß sie durch die Nase reden. Wenn man die Lippen zusammendrückt, so schließt man, außerdem daß man die Luft zwingt, mit mehrerer Geschwindigkeit, und durch eine verengte Oefnung herauszugehen, auch noch ihre Schnellkraft ein, und verursacht ihnen dadurch Erschütterungen, die dem Schall ein neues Abzeichen geben; und es giebt Personen, die ihre Lippen so sehr anspannen können, daß sie durch ihre Erzitterungen den Schall der Trompete vollkommen nachahmen, die Stärke ausgenommen.

17. Aber wenn die Bewegungen, die das Erzittern der Lippen in der Luft hervor- Vom Schall
der Trompeten.
gebracht hat, sich verstärken, so wächst der Schall und wird heller. Dies ist die Wirkung der Trompete. Denn 1) die Luft, die von allen Seiten freyen Ausgang gehabt, und daher von jeder Seite weit schwächer gewirkt haben würde, vereinigt jetzt alle ihre Stärke auf einen gewissen Punkt; so daß sich alsdenn der Schall aus der nämlichen Ursache vermehrt, als der Knall des Pulvers, das, anstatt in der freyen Luft angezündet zu werden, in einem Canal, der das ganze Feuer und die ganze Wirkung desselben auf eine einzige Seite lenkt, angezündet wird. 2) Da sich der Canal der Trompete immer erweitert, so wird die Luft, die sich beständig vermöge ihrer Schnellkraft ausdehnt, indem sie an die dem Munde am nächsten liegende innere Oberfläche dieses Canals stößt, davon gegen die Mitte desselben hingestoßen. 3) Die Theile, die sich in dieser Mitte anstoßen, bringen, indem sie sich einander gegen den Rand zurücktreiben, eine Menge Zurückprallungen von der Are zum Umkreis, und vom Umkreis zur Are hervor, das heißt, zur Linie, die alle Mittelpunkte von verschiedenen Cirkeln, woraus die Oberfläche der Trompete besteht, vereinigt. In jeder von diesen Zurückprallungen vermehrt sich die Stärke der Zusammenpressung und Ausdehnung der Lufttheile, weil ihre Schnellkraft immer mehr und mehr widersteht. Es gehört eine große Stärke der Lunge und der Muskeln dazu, den Schall aus einer Trompete herauszubringen, weil sich, da diese durch die häufigen Widerprallungen so zusammengepreßte Luft nicht anders, als durch die Lunge, ihren Ausgang finden kann, dieses Gefäß außerordentlich ausdehnen muß, um sich mit einer so großen Quantität Luft anzufüllen, und noch mehr, weil sie sich drücken und pressen muß, um alle Luft auf einen einzigen großen Haufen zu bringen. Sie muß sie ferner mit einer großen
Star-

Stärke ausstoßen, um ihr die Kraft zu geben, die Cirkel, die sich in dem Innern der Trompete nach und nach bilden, mit hinlänglicher Geschwindigkeit immer vorwärts zu stoßen.

Von Sprachröhren.

18. Die Sprachröhre ermüden lange nicht so sehr, als die Trompeten. Denn 1) ist die Bewegung der Organen der Stimme in dem Mundstück der Sprachröhre viel leichter, weil es viel weiter ist. 2) Der Odem, der aus dem Munde nicht durch eine so verengte Oefnung geht, wird auch nicht mit so vieler Stärke abgestoßen. 3) Die Luft verschwendet nichts von ihrer Stärke, um in den Lippen Erschütterungen hervorzubringen. 4) Die Muskeln ermüden nicht, um die Schnellkraft auszubreiten. 5) Da sich die Oberfläche der Sprachröhre mehr erweitert, als die Oberfläche der Trompeten, so entstehen da nicht so viele Zurückprallungen, weil die vom Munde auf diese mehr erweiterte Oberfläche verbreiteten Luftcirkel schiefer fallen, schiefer zurückprallen, und sich daher mehr gegen die Seite des Ausgangs wenden; denn sie vereinigen und stoßen sich wechselseitig in den vom Munde entfernteren Punkten der Ure. Man hat also keine so große Menge von Luft nöthig, um die Sprachröhre anzublaseu, weil weniger Zurückprallungen darinn entstehen, — sie folglich lange nicht so sehr gepreßt wird, als in den Trompeten; und es erfordert lange nicht so viel Mühe, eine weniger zusammengepreßte Luft vorwärts zu stoßen, als eine mehr gepreßte.

Man wird sich leicht vorstellen können, daß es, um aus Trompeten oder Sprachröhren die stärksten Töne, die nur möglich sind, hervorzubringen, nöthig ist, unter ihrer Länge und Weite ein gewisses Verhältniß zu beobachten, und man wird keine Mühe haben, zu begreifen, daß eine schwache Brust aus einem kürzern Rohr einen stärkern Ton herausbringt, obgleich eine stärkere Brust weit

weit stärkere Töne aus längern Röhren hervorzubringen vermag; weil es nöthig ist, daß die Stärke des Odems beständig nach dem Maaß, wie sich die Luft zusammendrückt, wachse, damit nicht die Stärke, womit ihre Schnellkraft sie auszudehnen sucht, sie gegen den Mund zurückstoße; dieses würde sie verhindern, sich außer der Trompete mit hinlänglicher Stärke, um die äußere Luft, auf die sie stößt, fortzutreiben, auszubreiten. Die Materie der Trompeten und Sprachröhre muß zu ihrer Stärke beitragen; und die Erfahrung beweist es; denn je mehr Schnellkraft die dichten Theile haben, bei deren Bewegung die Lufttheile zurückprallen, je stärker ist dieses Zurückprallen.

Ein außerordentlich großer und starker Mensch also, dessen Mund an Oefnung dem Mundloche eines Sprachrohrs gleiche; und dessen Lunge in einer verhältnißmäßigen Stärke gegen diese Oefnung wäre, müßte sehr viel weiter zu hören seyn, als die gewöhnlichen Menschen. Nun ist die conische Figur der Sprachröhre Ursache, daß die Luft nicht weniger auf ihre Basis zusammengedrückt wird, als sie es am äußersten Ende eines hohlen Cylinders, von einem dem Cirkel, der das Sprachrohr umschließt, vollkommen gleichen Diameter, seyn würde, wenn sich ein Mund von der nämlichen Weite an das entgegengesetzte, äußere Ende hielte. Es ist ein Erfahrungssatz, daß, wenn man die zwey Gefäße A und B, gleich in der Fig. 1. und 2. Basis und in der Höhe, aber sehr ungleich in der Weite, mit Wasser anfüllt, der Boden des einen eben so sehr gedrückt wird, als der Boden des andern, ohngeachtet der Ungleichheit der Gewichte, womit die Gefäße angefüllt sind, und die ihren Boden drücken, indem die Wassertheile, durch ihre Reflexion auf die innere Oberfläche desjenigen Gefäßes, das am wenigsten in sich enthält, die Stärke bekommen, die ihrem eigenem Gewichte fehlt. Die Gewalt, mit welcher die Luft von dem an b angehaltenen

verschiedentlich zurückprallen, je nachdem die verschiedenen Lagen der Cirkel, auf die er fällt, in dem Augenblick, da er auf sie fällt, beschaffen sind.

Etwas weit:
künstigster
Erklärung der
Luftwellen.

10. Man muß diese Luftwellen, die den Schall zum Ohr bringen, etwas genauer erklären, damit einigen Schwierigkeiten, die sich etwa finden könnten, vorge-

Siehe Fig. 11. baut wird. Ein heftiges Feuer, das aus Theilen besteht, die auf die in der Nähe befindliche Luft nachdrücklich stoßen können, entzündet sich geschwind in dem Raum C, und vertreibt daraus die Luft, die darinn enthalten war; indem dieses Feuer dauert, bringt diese vertriebene und zu gleicher Zeit zusammengedrückte Luft ihre Bewegung nach und nach in den Raum des Umfangs B; ich sage, nach und nach, und man sehe den Beweis davon. Man nehme eine Reihe von elastischen Körpern, z. E. 8 elfenbeinerne Kugeln, gleich, und so gestellt, daß ihre Mittelpuncte alle auf einer geraden Linie stehen; ob

Fig. 12. sich gleich diese Kugeln unmittelbar berühren, so wird doch eine neunte Kugel, die gerade an die erste gestoßen wird, nicht die ganze Reihe dieser Kugeln zugleich vorwärts bewegen, als wenn es ein Cylinder wäre, sondern diese neunte Kugel wird, nachdem sie die erste angestoßen, und ihr ihre ganze Bewegung mitgetheilt hat, auf dem Punct O stehen bleiben; die erste Kugel wird eben so der zweyten ihre ganze Bewegung mittheilen, und dann ebenfalls auf ihrem Platz stehen bleiben. Die Bewegung wird so von Kugel zu Kugel übergehen, bis zur achten, die mit einer Geschwindigkeit von ihrem Platz gehen wird, die derjenigen gleich ist, die die neunte in dem Augenblick hatte, da sie die erste anstieß. Denn jede dieser Kugeln, verändert in dem Augenblick, da sie angestoßen wird, ihre Figur; sie wird oval, und alsdenn, indem sie durch ihre innere Kraft fortläuft, berührt sie die, die vor ihr steht, und zwingt sie zu einem gleichen Spiel;

Spiel; man hört auch das verschiedene Klappern. Diese Probe löst sich auf einem glatten Tische mit elfenbeinernen Damensteinen noch leichter machen. Auf diese Weise geht die Bewegung nach und nach von Theil zu Theil, von einem Ende des Bezirks B bis zum andern. Das Feuer C giebt, indem es auslöscht, den in dem Umkreiß B zusammengepreßten Theilchen Gelegenheit, sich auszudehnen, und gegen die Seite von C zurück zu kommen. Aber die Lufttheilchen, die, weil sie sich am äußern Bezirk des Raums B befinden, zusammengepreßt, und weiter vorwärts getrieben worden sind, in dem nämlichen Augenblick, da die Theile, die gegen den innern Bezirk sind, anfangen, ihren Gang gegen E zu nehmen, diese auf dem äußern des Umfangs B befindlichen Theile, sage ich, dehnen sich gleich nach ihrer Zusammenpressung aus, und stoßen (indem sie sich ausdehnen, und noch ehe sie wieder zurückkehren) an das Innere des Umfangs D. Diese ersten Theile des Umfangs D gehen also vorwärts, und stoßen nach und nach die folgenden bis zum äußern Bezirk dieses Raums; während daß diejenigen, die den Raum B erfüllen, sich haufenweise nach der Seite von C werfen; durch diese verschiedenen Bewegungen lassen die Bezirke B und D zwischen sich einen leeren, oder doch weniger mit grober Luft erfüllten Raum a a: die Schnellkraft der Luft, die den Raum D erfüllt, führt sie also wieder in diesen Raum zurück, und bringt sie auf die Seite von B, zu der Zeit, da sich der Raum E gegen die Seite von F wendet. Dieses macht uns begreiflich, daß, vom Mittelpunkt C bis zum Äußersten des Raums B wechselseitige Zusammenpressungen und Ausdehnungen sind; daß andere in dem Bezirk des Raums D, — andere in Bezirk E, und andere im Bezirk F u. s. w. sind. Der Schall besteht in diesen wechselseitigen Zusammenpressungen und Ausdehnungen; denn die Luft ist ein so feiner Körper, daß ein einziger ihrer Schläge keine merkliche Wirkung auf-

Mus. krit. Bibl. 2 B. C Ohr

Ohr machen könnte, wenn er nicht von einem zweiten, dieser von einem dritten, und der dritte von einem vierten begleitet würde u. Jeder neue Schlag bringt mehr Wirkung hervor, als sein vorhergehender, weil er auf einen schon erschütterten Theil fällt. Da nun diese Ausdehnungen und Zusammenpressungen, die wir eben erklärt haben, sich von Augenblick zu Augenblick etwas schwächen, bis sie sich endlich gänzlich vernichten, so hört jeder Ton auf; nachdem er ein wenig gedauert hat; und da die Schwingungen des ersten Bezirks etwas eher angefangen haben, als die Schwingungen des dritten z. B., so hören sie auch eher auf. Es kann sich treffen, daß die ersten schon so schwach sind, daß man sie kaum noch bemerken kann, wenn die Schwingungen des 40sten Bezirks erst anfangen und daher begreift man, woher es kommt, daß ein Schall an dem Ort, wo er entstanden ist, schon aufgehört hat, wenn er in einiger Entfernung davon erst anfängt, und woher es kommt, daß man aufgehört hat, ihn in einer ersten Entfernung zu vernehmen, wenn man ihn in einer zweiten hört. Endlich, je weiter jeder Bezirk vom Mittelpunkt entfernt ist, je weniger haben seine Vibrationen Stärke und Dauer.

Wenn eine Glocke in C angeschlagen wird, so geht der vom Schlag entstandene Schall von Bezirk zu Bezirk, wie wir eben erklärt haben; die Bewegungen der Luft, fähig, den Eindruck dieses ersten Schlags ins Ohr zu bringen, haben in dem Raum C schon aufgehört, wenn sie in einem 30sten Bezirk erst entstehen; aber die Erzitterungen, die in den Theilen der Glocke noch dauern, theilen der im Bezirk C enthaltenen Luft eine andere Bewegung mit, wodurch ein vom vorigen etwas verschiedener Schall entsteht, und diese neue Bewegung geht gerade wie die erste von Bezirk zu Bezirk, und bewegt immer einen nach dem andern, wenn die vorhergehenden schon aufgehört haben. Es ist sehr wichtig, sich, zu besserer Einsicht in
die

die Fortpflanzung des Schalls, diesen Hauptgrundsatz, der dem Raum, wo sich der Schall verbreitet in verschiedene Bezirke vertheilt, und jedem seine besondern Schwingungen giebt, recht bekannt zu machen. Es ist ein Grundsatz, in dem nothwendig jedermann mit mir übereinkommen muß. Denn 1) jede Zusammenpressung in elastischen Körpern zieht eine Ausdehnung nach sich, die einen Theil über die ersten Gränzen hinaus verbreitet wird, und nun ebenfalls eine neue Zusammenpressung nach sich zieht. 2) Ehe die Ausdehnung eines Bezirks sich sehr weit ausbreitet, preßt sie ihre Schnellkraft von neuem zusammen, und sie kommt wieder zu sich selbst zurück.

Wir haben an den Wasserwellen noch ein sehr richtiges Bild von dem, was in der Luft vorgeht; denn die kleinen Cirkel, die dem Mittelpunkt, woher sie entstanden, ganz nahe sind, haben schon aufgehört, wenn die großen noch dauern, und fortfahren neue zu bilden. Die Schwere giebt jeder Hervorbringung eines Cirkels Gränzen, und indem sie ihn verhindert höher zu steigen, zwingt sie ihn zugleich, wieder zurück zu kommen. Aber, da das Wasser, das durch seine Erhebung von innen nach außen einen Cirkel bildete, einen andern durch seine Erhebung von außen nach innen bildet, so hat diese zweite Erhebung eben so wohl, als die erste, in Absicht auf Raum und Zeit, ihre Gränzen. Wir haben also mit einer großen Menge Erfahrungen, und mit Untersuchungen, die mit Erfahrungen in einer nothwendigen Verbindung stehen, bestimmt, worinn der Schall bestehe. Das, was wir gesagt haben, um seine Natur zu erklären, hat uns auf verschiedene Bemerkungen gebracht, die seine Entstehung, Dauer, Verminderung und Vernichtung begreiflich machen werden.

Indem wir dieses gethan haben, sind auch viele Grundsätze angegeben worden, die begreiflich machen können, auf welche Weise sich der Schall verstärke; dies ist

aber ein Artifel, der eine etwas genauere Aufklärung verdient.

Von der
durch zurück-
prallen ver-
ursachten
Stärke des
Schalls.

II. Alles, was dazu beiträgt, in den Lufttheilchen stärkere Zusammenpressungen, und daher auch heftigere Ausdehnungen hervorzubringen, verstärkt ohne Zweifel den Schall. Dies nun ist gerade die Wirkung des Zurückprallens, das, indem es die schon zusammengepreßten Lufttheilchen gegeneinander zurückstößt, sie noch mehr zusammenpreßt, und daher noch heftigere und stärkere Ausdehnungen verursacht.

Man stelle sich eine durch den Anschlag einer Saite bewegte, und zu einem gewissen Maaß, das wir einen Grad nennen wollen, zusammengepreßte Quantität von Luft vor — diese Quantität preßt und stößt die in ihrer Nähe befindliche Luft, mit eben dem Grad von Stärke, diese wieder eine dritte, und so immer weiter. Die Bewegung der ersten geht also mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit, von einer zur andern über, und theilt sich durch eine lange Reihe mit, bis endlich derjenige Lufttheil, der die Reihe endigt, den Theilen eines dichten und elastischen Körpers begegnet. Man stelle sich nun vor, daß die Theile dieses harten Körpers ebenfalls einen Grad nachgeben, oder zusammengepreßt werden; ein Theil des dichten Körpers, der eben durch den Anstoß einer Quantität zusammengepreßter Luft zusammengedrückt worden ist, dehnt sich aus, gerade in dem nämlichen Augenblick, da die Quantität von Luft, die sich auf ihm zusammengepreßt hatte, anfängt, sich auszudehnen; so daß diese, durch den Theil des dichten Körpers, mit der Stärke von einem Grade zurückgestoßene Quantität von Luft, in der nämlichen Zeit, da sie sich selbst mit der Stärke von einem Grad ausdehnt, — diese Quantität von Luft, sage ich, stößt an die in ihrer Nähe befindliche Luft mit der Stärke von zwey Graden. Wenn wir uns nun vorstellen, daß diese

diese Reihe von Lufttheilen, die z. E. von der Rechten zur Linken, mit doppelt so vieler Stärke, als sie hingegangen war, zurückkömmt, einer andern Reihe begegnet, die ein ähnliches Zurückprallen von der Linken zur Rechten treibt, so werden sich diese zwey Reihen einander zurückstoßen, und jede wird gegen die Seite, wo sie hergekommen war, mit einer Verstärkung ihrer Kräfte zurückkehren. Denn, in dem Augenblicke, da diejenigen, die zur Linken giengen, nachdem sie von denen, die sich zur Rechten bewegen, aufgehalten worden, und sich auf ihnen mit einer Stärke von zwey Graden zusammengepreßt haben, sich gegen die Linke mit dieser Stärke ausdehnen, in dem nämlichen Augenblick werden sie gegen die nämliche Seite, durch diejenigen, die von der Rechten kommen, mit der Stärke von zwey Graden zurückgestoßen; es folgt daraus, daß siemit einer verdoppelten Stärke zurückkommen, das heißt, mit der Stärke von 4 Graden. Das nämliche geschieht mit denen, die von der rechten Seite zurückkehren; jede wirft sich gegen die Seite zurück, wo sie hergekommen war, und nach der Stärke, womit sie sich durch ihre eigene Schnellkraft ausdehnt, erhält sie auch noch diejenige Stärke, womit die Schnellkraft der andern sie zurückstößt. Auf diese Weise bekommt jetzt die Oberfläche eines dichten Körpers, die das erstemal nur einen Stoß von einem Grad bekommen hatte, zum zweytenmale schon einen von 4 Graden. Wenn man so fortfährt, so wird man finden, daß der zweyte Anstoß der Lufttheilchen, und das Zurückprallen, das er nach sich zieht, die Stärke der Bewegung bis zu 8 Graden treibt. Man sieht also, daß eine kleine Anzahl von Zusammenpressungen und Ausdehnungen, die sich verbreiten und wieder zurückkommen, schon hinlänglich ist, den Schall weit mehr zu verstärken, als man sich anfänglich eingebildet hat.

Aber, wenn das so beschaffen ist, so müßte der Schall endlich entseßlich stark werden, und weit länger dauern,

als er thut. Wir müssen diese Schwierigkeit heben. Aus dieser Absicht werden wir 1) bemerken, daß, wenn wir in den Theilen des dichten Körpers, der den Schall zurückwirft, und ihn im Zurückwerfen verstärkt, eine Schnellkraft angenommen haben, die der Schnellkraft der Lufttheile gleich ist, so haben wir es blos gethan, unsere Rechnung desto leichter zu machen, und keine Brüche mit darunter zu mischen. Aber man muß etwas davon abrechnen; so, daß nach einer solchen Anzahl von Zurückprallungen, die nach unserer Hypothese den Schall auf 32 Grade würden gebracht haben, vielleicht nur 5 oder 6, einige mehr oder weniger, bleiben. 2) Je heftiger die Stöße elastischer Körper sind, desto mehrere Stärke verliert sich durch das Reiben der Theile, und ihre Schnellkraft ersetzt sie nicht wieder. Dies ist ein Erfahrungssatz: man lasse sich zwey gleiche Stahlkugeln, mit entgegengesetzten und gleichen, aber schwachen Bewegungen einander begegnen, und man wird sie genau mit der nämlichen Geschwindigkeit, mit der sie gekommen sind, wieder zurückkehren sehen; sie machen in einer gleichen Zeit, einen gleichen Weg. Aber je mehr man die Stärke ihres Anstoßes vermehrt, je weniger werden sie mit der nämlichen Geschwindigkeit zurückprallen, als sie hatten, da sie zusammenstießen. 3) Es giebt keine vollkommen gleiche, und in allen ihren Theilen genau ähnliche Körper; die elastischen Theilchen haben nicht alle ihre Schnellkraft von einerley Stärke, und selbst unter diesen, die sie von einerley Stärke haben, finden sich einige weiche, die sie stumpf machen. Dies ist schon hinlänglich, zu verhindern, daß sich der Schall durch das Zurückprallen nicht so sehr vervielfältigt, als es der Einwurf zu verlangen scheint.

Man muß nicht zweifeln, daß die Verschiedenheit, die sich in der Stärke der elastischen Theile eines dichten Körpers findet, nicht viel zur Verminderung des Schalls bey-

beitrage. Denn wenn die elastischen Theile nicht von gleicher Stärke sind, so sind ihre Vibrationen ebenfalls nicht von gleicher Dauer, so daß die einen zurückkehren, wenn sich die andern erst ausbreiten, — die einen pressen sich zusammen, wenn sich die andern ausdehnen; daher zieht eine die andere zurück, und sie schwächen ihre Bewegungen durch Hindernisse, die sie einander selbst in den Weg legen.

12. Dieses entdeckt uns die Ursache, warum ein Saiteninstrument in einem gewissen Grad von Spannungen seiner Saiten weit mehr klingt, als es nicht thun würde, wenn es niedriger, oder auch höher gespannt wäre; denn je mehr die Schwingungen der Saiten den Schwingungen der kleinen Theilchen, die den Körper des Instruments ausmachen, angemessen sind, je stärker wird der Klang desselben seyn. Nach den Vibrationen des Einklangs, sind die Vibrationen der Octave und der Quinte, sie mögen einfach oder zusammengesetzt seyn, diejenigen, die am besten übereinstimmen.

Woher es kommt, daß das nämliche Instrument in einem Ton besser klingt, als in dem andern.

13. Man sieht auch noch daraus, woher es kommt, daß sich der nämliche Schall bey Nacht viel weiter erstreckt, und das Ohr weit stärker rührt, als bey Tage. Man erzählet von einem Echo in der Provinz Oxford, das bey Tage 17 Sylben und bey Nacht 20 wiederholt. Dieses kommt nicht blos daher, daß das Ohr bey Tage schon mit andern Klängen beschäftigt ist, weil, wie man sich, wenn man recht genau auf sich Acht geben will, überzeugen kann, oft unser Ohr von keinem einzigen Schall eingenommen ist, und doch kaum denjenigen vernehmen kann, der in einer Entfernung von uns entsteht, in der man ihn bey der Stille der Nacht sehr leicht hören würde. Man muß sich also vorstellen, daß die große

Woher es kommt, daß der Schall bey Nacht am besten zu hören ist.

Menge von Geräuschen, die am Tage in der Luft entstehen, und darinnen sehr verschiedene und oft widrige Bewegungen hervorbringen, ihm nicht erlauben, sich so weit auszubreiten, und seine Stärke zu erhalten. Das Beispiel von den Schwingungen des Wassers, dessen wir uns schon bedient haben, wird uns das, was ich eben gesagt habe, erklären. Wenn man in ein sehr stilles Wasser verschiedene Steine wirft, so entstehen eine Menge Cirkel, deren jeder sich weit weniger ausbreitet, und weit eher verschwindet, als wenn er allein gewesen wäre. Man kann auch noch kleine Cirkel in einem großen hervorbringen, aber sie werden sich sehr wenig ausbreiten; so wie man in einem großen Lärm zwar gehört und verstanden werden kann, aber nur von einem Ohr, das unserm Munde sehr nahe ist.

Warum die
artikulirten
Klänge sich
weniger aus-
breiten, als
die andern.

14. Wir haben oben erklärt, auf welche Weise die Töne, die sich zu Accorden vereinigen, sie mögen nun so verschieden seyn, als sie wollen, miteinander bestehen. Die ganze Wirkung ihrer Vereinigung zielt dahin ab, das Ohr durch regelmäßig vervielfältigte Intervalle, bald mehr, bald weniger zusammen zu pressen. Die artikulirten Klänge können sich nicht so vereinigen, denn jeder derselben durchschneidet die Luft auf eine eigene Art, und verursacht verschiedene Veränderungen in ihr. Diese Veränderungen sind einigermassen an einer Staubsäule, auf die sich in der Mitte eines dunkeln Zimmers Sonnenstrahlen werfen, sichtbar; denn man darf nur ganz nahe dabey reden, so entstehen tausenderley Veränderungen und Verdrehungen in ihr. Wenn sich diese nun begegnen, so schwächen, verwirren und zerstören sie sich einander. Eine Person, die singt, kann lange nicht so deutlich gehört werden, als eine Person, die blos redet, weil sich die Organen der Sprache in einer gezwungenem Lage befinden, wenn man singend redet, und daher die Luft,

Luft, die außerdem mit mehrerer Stärke gestoßen wird, nicht so gut abmessen können.

15. Diese Vermehrung der Stärke, die der Schall von dichten Körpern erhält, Erklärung einiger Phänomene. bestätigt sich durch eine Menge von Erfahrungen; ohne dieses würden die meisten Klänge kaum vernommen werden, und die stärksten würde man nur sehr schwach hören können. Man spanne eine Violinsaita auf zween Stege in der Mitte eines Zimmers, so stark als man will, und kneipe sie sodann etwas stark an, so wird sie ihre Schwingungen mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit machen, aber ohne den geringsten Klang hören zu lassen, woselbst man nicht das Ohr unmittelbar, auf einen von den Stegen, worauf diese Saite befestigt ist, hält. Denn in diesem Fall, sind die Erzitterungen der dichten Körper, auf die man das Ohr hält, stark genug, um ebenfalls im Ohr Erzitterungen zu verursachen. Die Bewegungen, die die Saite durch die Stärke ihrer Vibrationen in der Luft macht, müssen also durch das Zurückprallen, das sich Schlag auf Schlag wiederholt, erst neue Stärke erhalten, ehe sie sich sehr weit fortpflanzen können.

Der Schall einer in einem Keller losgeschossenen Flinte, gleicht beynahe dem Schall eines Falkonets. Die Schwibbogen, die das Theater der Römer umgaben, verstärkten durch die Schnellkraft ihrer Materie, und durch ihre Höhlung, die Stimme der Akteurs so, daß sie, ohne sich anzugreifen, sehr weit gehört werden konnten.

Der Körper, der den Klang zurückwirft, giebt ihm bisweilen, indem er ihn verstärkt und verändert, ein ganz besonderes Wesen, so daß es scheint, der Körper, der ihn zurückwirft, sey an sich selbst der Ursprung desselben, und der einzige, den man bewegt habe. Das Geräusch, welches zwei Hände machen, die mit ihrer

Fläche aneinander schlagen, klingt sehr dumpf; wenn sie aber in einem Zimmer, wo viel Silbergeschirr ist, hauptsächlich aber, wenn es verschlossen ist, so zusammenschlagen, so wird dieser Schall auf einmal hell und silbern.

Wenn man zwei harte Steine in der Luft, in der Mitte eines silbernen Beckens zusammenstößt, so entsteht ein Schall, der zum Theil nach dem Silber, zum Theil aber auch nach den Steinen klingt. Wenn aber das Becken voll Wasser ist, so ist der Schall ganz silbern, und so, wie er gewesen seyn würde, wenn anstatt der Steine der Körper des Beckens selbst unmittelbar angeschlagen worden wäre. Im ersten Fall bringt die Luft, die über dem Becken ist, den Schall der Steine ins Ohr, weil die Theile dieser Steine ihren Eindruck von der innern Luft, die sie berühren, bis zur äußern treiben. Aber im zweiten Fall wirken die Steine nicht mehr auf die obere Luft, wegen des Wassers, das nicht fähig ist, den Eindruck, den es bekommen hat, der Luft mitzutheilen, weil die Schwere desselben nicht zuläßt, daß es sich mit dieser Stärke gegen die obere Luft hebe. Aber die Erzitterungen der Steine theilen sich mit, ebenfalls vermittelt des Wassers, und gehen gänzlich auf die Oberfläche des Beckens; denn das Wasser wirkt auf diese Oberfläche durch eine horizontale Bewegung, der sich die Schwere desselben nicht entgegen setzen kann. Die schon erschütterten Theile des Beckens also, erzittern nach ihrer Natur; und die Luft, die ihre Eindrücke empfängt, bringt einen Klang ins Ohr, der nach der Natur des zuletzt wirkenden Körpers klingt.

Auf welche
Weise die
Stimme
Stärke der
kömmt.

16. Die Luft, die aus der Lunge kömmt, würde nicht mit so viel Stärke ans Ohr reichen, als nöthig ist, um es zu erschüttern, wenn sie nicht durch das Zurückprallen des Gaumens und der Nase, deren innere Oberfläche sie zurück stößt, neue Stärke erhielte. Die unzählige Menge von

von kleinen Canälen, die, indem sie sich zusammenbrücken, aus der Lunge diejenige Luft treiben, die sie bey ihrer Ausdehnung bekommen hatten, bringt alles in die Luftröhre, von der sie alle nur kleine Theilchen sind. Diese Luftröhre, so wohl als die kleinen Canäle, in die sie sich zertheilt, ist ganz aus Ringen zusammengesetzt, von einer Substanz, die zwischen Bein und Fleisch das Mittel hält. Obgleich diese kleinen Canäle, einer nach dem andern genommen, unendlich viel kleiner sind, als die Luftröhre, so enthalten sie doch alle zusammen viel mehr Luft, als dieser weite Canal fassen kann. Daher wird, wenn die Lunge die Luft ausstößt, diese Luft in der Luftröhre zusammengedrückt, und geht mit desto größerer Geschwindigkeit dahin, je weniger der Raum, den sie durchläuft, Weite hat, und je enger er gegen den ist, den sie verlassen hat. Diese gedrückte und mit Geschwindigkeit sich bewegende Luft, wirkt also auf die Oberfläche der Luftröhre, erschüttert sie, und setzt die Schnellkraft ihrer Theile in Wirksamkeit. Die Erzitterungen dieser verstärken die Schwingungen der Luft, und diese Luft bekommt endlich eine neue Stärke, indem sie durch die enge Oefnung des Larynx, oder desjenigen Knotens, der über der Luftröhre liegt, ausgeht. Man nennt diese Oefnung Glottis; dies ist der obere Rand der Luftröhre, dessen Substanz einen sehr feinen Nerven bedeckt, der wahrscheinlich dazu beiträgt, die Oefnung mehr oder weniger zusammen zu ziehen; der Rand macht einen Cirkel von vier Linien im Durchschnitt aufs höchste, und die Luft geht dadurch ein und aus, ohne das geringste Geräusch. Aber wenn der Rand dieses runden Raums sich nähert, und dadurch seine Figur oval macht, so schlägt die Luft, die hindurchwill, und ihren Weg verengt findet, nicht allein mit mehrerer Stärke diejenige, der sie in der Nase und im Munde begegnet, sondern sie wendet noch außerdem ihre Stärke gegen den Rand der Glottis, die

mehr

mehr als gewöhnlich gespannt ist, und verursacht daselbst starke Erzitterungen. Das Zünglein, das diese Glottis bedeckt, und deswegen Epiglottis genannt wird, kann ebenfalls, indem es sich mehr oder weniger anlegt, die Geschwindigkeit der Luft, deren Weg es verengt, vermehren, und selbst Erzitterungen in seinem Ganzen und in seinen Theilen bekommen. Wenn die durch alle diese Ursachen verstärkten Schwingungen der Lufttheile, die innere Oberfläche des Gaumens, der Nase und der Zähne berühren, so werden sie von neuem davon zurück gestoßen; durch diese verschiedenen Widerschläge wächst ihre Stärke immer mehr, bis sie endlich im Stande sind, einen hinlänglichen Eindruck auf die äußere Luft zu machen. Man weiß, wie sehr der Verlust eines Zahns die Stimme schwächt, und wie hohl sie wird, wenn die Feuchtigkeit eines Schnuppens die Schnellkraft des Gaumens und der Nase vermindert, oder durch Verstopfung die Luft verhindert, darinn zu circuliren. Der Klang ist alsdann hohl und unangenehm; nicht weil die Nase dazu beiträgt, und ihm diese Modification verursacht, sondern im Gegentheil, weil ihn die Nase nicht modificirt, und seine Helle nicht vermehrt, wie sie zu thun gewohnt ist. Man beschuldigt also mit Unrecht diejenigen, deren Stimme nur unangenehm ist, weil sie nicht durch die Nase reden, daß sie durch die Nase redeten. Wenn man die Lippen zusammendrückt, so schließt man, außerdem daß man die Luft zwingt, mit mehrerer Geschwindigkeit, und durch eine verengte Oefnung herauszugehen, auch noch ihre Schnellkraft ein, und verursacht ihnen dadurch Erschütterungen, die dem Schall ein neues Abzeichen geben; und es giebt Personen, die ihre Lippen so sehr anspannen können, daß sie durch ihre Erzitterungen den Schall der Trompete vollkommen nachahmen, die Stärke ausgenommen.

17. Aber wenn die Bewegungen, die Vom Schall
der Trompeten.
das Erzittern der Lippen in der Luft hervor-
gebracht hat, sich verstärken, so wächst der
Schall und wird heller. Dies ist die Wirkung der Trom-
pete. Denn 1) die Luft, die von allen Seiten freien
Ausgang gehabt, und daher von jeder Seite weit schwä-
cher gewirkt haben würde, vereinigt jetzt alle ihre Stärke
auf einen gewissen Punkt; so daß sich alsdenn der Schall
aus der nämlichen Ursache vermehrt, als der Knall des
Pulvers, das, anstatt in der freien Luft angezündet zu
werden, in einem Canal, der das ganze Feuer und die
ganze Wirkung desselben auf eine einzige Seite lenkt, an-
gezündet wird. 2) Da sich der Canal der Trompete immer
erweitert, so wird die Luft, die sich beständig vermöge ih-
rer Schnellkraft ausdehnt, indem sie an die dem Munde
am nächsten liegende innere Oberfläche dieses Canals stößt,
davon gegen die Mitte desselben hingestoßen. 3) Die
Theile, die sich in dieser Mitte anstoßen, bringen, indem
sie sich einander gegen den Rand zurücktreiben, eine Men-
ge Zurückprallungen von der Axt zum Umkreis, und vom
Umkreis zur Axt hervor, das heißt, zur Linie, die alle
Mittelpunkte von verschiedenen Circeln, woraus die Ober-
fläche der Trompete besteht, vereinigt. In jeder von die-
sen Zurückprallungen vermehrt sich die Stärke der Zusam-
menpressung und Ausdehnung der Lufttheile, weil ihre
Schnellkraft immer mehr und mehr widersteht. Es ge-
hört eine große Stärke der Lunge und der Muskeln dazu,
den Schall aus einer Trompete herauszubringen, weil
sich, da diese durch die häufigen Widerprallungen so zu-
sammengepreßte Luft nicht anders, als durch die Lunge,
ihren Ausgang finden kann, dieses Gefäß außerordentlich
ausdehnen muß, um sich mit einer so großen Quantität
Luft anzufüllen, und noch mehr, weil sie sich drücken und
pressen muß, um alle Luft auf einen einzigen großen Hau-
fen zu bringen. Sie muß sie ferner mit einer großen
Stärke

Stärke ausstoßen, um ihr die Kraft zu geben, die Cirkel, die sich in dem Innern der Trompete nach und nach bilden, mit hinlänglicher Geschwindigkeit immer vorwärts zu stoßen.

Von Sprach-
röhren.

18. Die Sprachröhre ermüden lange nicht so sehr, als die Trompeten. Denn 1) ist die Bewegung der Organen der Stimme in dem Mundstück der Sprachröhre viel leichter, weil es viel weiter ist. 2) Der Odem, der aus dem Munde nicht durch eine so verengte Oefnung geht, wird auch nicht mit so vieler Stärke abgestoßen. 3) Die Luft verschwendet nichts von ihrer Stärke, um in den Lippen Erschütterungen hervorzubringen. 4) Die Muskeln ermüden nicht, um die Schnellkraft auszubreiten. 5) Da sich die Oberfläche der Sprachröhre mehr erweitert, als die Oberfläche der Trompeten, so entstehen da nicht so viele Zurückprallungen, weil die vom Munde auf diese mehr erweiterte Oberfläche verbreiteten Luftcirkel schiefer fallen, schiefer zurückprallen, und sich daher mehr gegen die Seite des Ausgangs wenden; denn sie vereinigen und stoßen sich wechselseitig in den vom Munde entfernteren Punkten der Ure. Man hat also keine so große Menge von Luft nöthig, um die Sprachröhre anzublasen, weil weniger Zurückprallungen darinn entstehen, — sie folglich lange nicht so sehr gepreßt wird, als in den Trompeten; und es erfordert lange nicht so viel Mühe, eine weniger zusammengepreßte Luft vorwärts zu stoßen, als eine mehr gepreßte.

Man wird sich leicht vorstellen können, daß es, um aus Trompeten oder Sprachröhren die stärksten Töne, die nur möglich sind, hervorzubringen, nöthig ist, unter ihrer Länge und Weite ein gewisses Verhältniß zu beobachten, und man wird keine Mühe haben, zu begreifen, daß eine schwache Brust aus einem kürzern Rohr einen stärkern Ton herausbringt, obgleich eine stärkere Brust weit

weit stärkere Töne aus längern Röhren hervorzubringen vermag; weil es nöthig ist, daß die Stärke des Odems beständig nach dem Maas, wie sich die Luft zusammenpreßt, wachse, damit nicht die Stärke, womit ihre Schnellkraft sie auszudehnen sucht, sie gegen den Mund zurückstoße; dieses würde sie verhindern, sich außer der Trompete mit hinlänglicher Stärke, um die äußere Luft, auf die sie stößt, fortzutreiben, auszubreiten. Die Materie der Trompeten und Sprachröhre muß zu ihrer Stärke beitragen, und die Erfahrung beweist es; denn je mehr Schnellkraft die dichten Theile haben, bey deren Bewegung die Lufttheile zurückprallen, je stärker ist dieses Zurückprallen.

Ein außerordentlich großer und starker Mensch also, dessen Mund an Oefnung dem Mundloche eines Sprachrohrs gleiche, und dessen Lunge in einer verhältnißmäßigen Stärke gegen diese Oefnung wäre, müßte sehr viel weiter zu hören seyn, als die gewöhnlichen Menschen. Nun ist die conische Figur der Sprachröhre Ursache, daß die Luft nicht weniger auf ihre Basis zusammengedrückt wird, als sie es am äußersten Ende eines hohlen Cylinders, von einem dem Cirkel, der das Sprachrohr umschließt, vollkommen gleichen Diameter, seyn würde, wenn sich ein Mund von der nämlichen Weite an das entgegengesetzte äußere Ende hielte. Es ist ein Erfahrungssatz, daß, wenn man die zwey Gefäße A und B, gleich in der Fig. 1. und 2. Basis und in der Höhe, aber sehr ungleich in der Weite, mit Wasser anfüllt, der Boden des einen eben so sehr gedrückt wird, als der Boden des andern, ohngeachtet der Ungleichheit der Gewichte, womit die Gefäße angefüllt sind, und die ihren Boden drücken, indem die Wassertheile, durch ihre Reflexion auf die innere Oberfläche desjenigen Gefäßes, das am wenigsten in sich enthält, die Stärke bekommen, die ihrem eigenem Gewichte fehlt. Die Gewalt, mit welcher die Luft von dem an b angehaltenen

tenen Mund getrieben wird, ist ihm in Absicht der Wirkung auf das Mundloch C statt des Gewichts. Also, obgleich ein an b angehaltener gewöhnlicher Mund mit viel weniger Anstrengung bläst, als ein gigantisches an c angehaltener Mund, so macht doch, ohngeachtet dieser zwey verschiedenen Anstrengungen, die sich verhalten, wie die ungleichen Gewichte zweyer flüssigen Materien, wovon wir in dem ersten Exempel geredet haben, die Figur der Canäle, die die Luft durchstreicht, ihren Eindruck auf C und B gleich.

Der Pater Kircher beschreibt die Figur eines Sprachrohrs, wovon er in einem alten Manuscript gelesen haben will, und dessen sich Alexander bedient haben soll, um sich auf den beyden äußersten Gränzen sei-

Fig. 3. ner Armee hörbar zu machen. Vom Mundloch a, breitete sich die Stimme zur Rechten und zur Linken in den cirkelförmigen Canal cccc aus, und nachdem sie sich im Fortgehen in diesem Canal, der immer etwas weiter wurde, durch häufige Reflexionen verstärkt hatte, gieng sie durch die conische Oefnung x, wo sich alle ihre Kräfte versammelten.

Dritter Abschnitt.

Wo man etwas ausführlicher vom zurückgeprallten Schall handelt.

Sich fahre fort, durch die Erklärung des Echo die Hypothese zu bestätigen, die ich vom Schall angenommen habe.

Um ein Echo zu bilden, muß 1) ein dichter Körper so beschaffen seyn, daß er die Luftwellen, welche auf ihn stoßen, zurückwerfen kann, ohne in ihnen eine weitere Veränderung zu verursachen, als welche dem Zurückprallen von selbst wesentlich ist, nämlich den zurückgeprallten Körper

Körper an einen andern Ort hinzustoßen, als er, ohne zurückgeprallt zu werden, würde gegangen seyn. Die verschiedenen aus Theilen von ungleicher Schnellkraft zusammengesetzten Körper; — ungleiche von Moos oder Buschwerk erhöhte oder vertiefte Flächen sind, wie man leicht begreifen kann, nicht geschikt zum Zurückprallen; man kann selbst noch hinzufügen, daß die Oberflächen der Felsen und Mauern wenigstens hier und da Höhlungen haben müssen, wenn sie Töne zurückprallen sollen, weil, da sie nie ganz eben und glatt sind, ihre Ungleichheit der Theile den Ton zu sehr zerstreuen würde, wenn ihn ihre Krümmungen nicht gleichsam auffangen und versammeln. Aus dieser Ursache sind Grotten, Gewölbe, Thürme, in deren Höhlungen sich die Stimme versammelt, und die Erzitterungen der Luft verstärkt werden, am bequemsten ein Echo hervorzubringen.

2) Muß der Körper, welcher den Ton zurückprallt, von dem Ort, wo er anfänglich gehört wird, weit genug entfernt seyn, um den Luftwellen, die ihn hervorgebracht haben, Zeit zu lassen, zu verschwinden, und den Eindruck derselben im Gehör auszulöschen, ehe der Wiederschall zurückkehrt. Je mehr der zurückprallende Körper entfernt ist, je mehr Sylben wiederholt er; weil der unmittelbare Eindruck der letzten Zeit gehabt hat, zu verschwinden, ehe der zurückgeprallte Eindruck der ersten ankommt.

Damit aber die ersten Sylben des Echo, in den letzten, welche auf den zurückprallenden Körper stoßen, keine Verwirrung verursachen, kommt viel darauf an, daß der Schall nicht genau auf dem nämlichen Wege wieder zurück komme, auf welchem er dahin gegangen ist. Wenn z. E. die Biegung, welche die Stimme zurückprallt, höher ist, als der Ort, wo sie zuerst entstanden, so steigt der kommende Ton, aber der zurückgeprallte fällt; und wenn sich trifft, daß er im Fallen einer dichten Fläche,
Mus. Crit. Bibl. 2 B. D oder

oder auch der Fläche eines ruhigen stillen Wassers begegnet, so wird er davon wieder in die Höhe gestoßen, weil er von der Höhe herunter fiel, und kann also auf diese Weise durch eine Art von Circulation wieder an den nämlichen Ort zurückkommen, von welchem er herkam.

Wenn man eine große Menge von Sylben ausgesprochen hat, so kommen die ersten ganz verwirrt und undeutlich wieder zurück; aber die letztern lassen sich ganz deutlich verstehen. Um eine Ursache von diesem Phänomen anzugeben, kann man muthmaßen, daß die Luftwellen, welche die letzten Sylben bringen, in der Höhlung, wo das Echo entsteht, die zuerst darinn angekommenen beunruhigen. Daher kommen diese sehr verändert aus der Höhlung zurück, anstatt daß die letztern, welche allein darinn geblieben sind, und sich durch irgend einige Reflexionen verstärkt haben, ganz unverändert herauskommen.

Wenn man will, daß die Wiederholung verschiedener Sylben deutlich seyn soll, so muß man sie nicht zu geschwind aussprechen; denn, wenn sich in ihrer Folge einige Zwischenräume finden, so hat die vorhergehende Zeit aus der zurückprallenden Höhlung herauszugehen, ehe die nachfolgende hineingeht, oder die eine ist bereit herauszugehen, wenn die andere kommt, um hineinzugehen,

Wenn sich eine und ebendieselbe Sylbe mehreremal wiederholt, so kommt es entweder davon, daß in einiger Entfernung voneinander sich mehrere zurückprallende Flächen finden, oder auch davon, daß der durch eine derselben zurückgeprallte Schall auf eine andere stößt, die ihn von neuem wieder zur erstern zurücktreibt. Dies verhält sich so, wie unter einer Brücke, von hinlänglicher Größe, die Stimme, welche sich anfänglich gerade von einem Ende zum andern, nach der Direction des Diameters, verbreitet, nach dieser nämlichen Direction an die nämliche erste Stelle, wo sie entstanden ist, zurückkommt, und von

von da zum zweytenmal gegen das entgegengesetzte Ende getrieben wird; da das Gewölbe von einer Seite, und die mit Wasser verbundene Oberfläche von der andern, die Zerstreuung der Stimme verhindern, so kann sich treffen, daß sie sogar über die ganze Länge des Brückenbogens hincirkulirt.

Man kann sich auch in einer Lage finden, wo man den zurückgeprallten Schall weit stärker hören kann, als den ursprünglichen; denn, wenn das Gewölbe, welches den Schall zurückprallt, ihn mit mehrerer Stärke zurücktreibt, als es ihn empfangen hat, so hört derjenige, der näher bey dem Gewölbe als bey dem Ort steht, wo der Schall ursprünglich entstanden ist, den zurückgeprallten weit mehr als den ursprünglichen. Es kann sich sogar zutragen, daß, in einer gleichen Entfernung von dem einen und dem andern Ort, sich zwischen dem Ohr und dem Orte, wo der erste Schall entsteht, Hindernisse finden, die seine Stärke schwächen, anstatt daß er vom Ohr bis zum Echo, und von da wieder bis zum Ohr, nicht so viele Hindernisse findet.

Es giebt noch eine andere Art den Schall zurückprallen zu lassen, die zwar kein eigentliches Echo hervorbringt, aber noch weit sonderbarer ist. Wenn jemand, an einem Ende eines großen Zimmers, den Mund gegen eine Mauer kehrt, und mit leiser Stimme einige Worte ausspricht, so ist es nicht zu vermundern, wenn die, die in der Mitte des Zimmers sind, nichts davon hören; denn die Stimme war zu schwach, um auch selbst in einer kleinen Entfernung gehört werden zu können. Aber die Mauer kann solche Krümmungen haben, daß sie, anstatt die Stimme gegen die Mitte des Zimmers zurück zu prallen, oder sie zu schwächen, indem sie sie überall herum zerstreuet, sie sie vielmehr schief von Raum zu Raum die ganze Länge ihrer Krümmung hintreiben wird. Durch dieses Mittel vereinigt sie sich, nachdem sie an der Mauer hincirkulirt

liert hat, an dem entgegengesetzten Ende, mit derjenigen, wo man redet, und wenn man das Ohr dahin hält, versteht man sie ganz deutlich.

Auf diese Weise circulirt und steigt die Stimme, durch eine Reihe von Reflexionen, vom untersten einer Schneckentreppe bis zum obersten Ende; und wenn sich diese Schneckentreppe nach und nach verengt, so wird die Stimme, die sich in Hinaufsteigen immer weniger ausbreiten kann, von Raum zu Raum stärker. Nach diesem Grunde hat man die zum Besten der Tauben erfundenen Sprachröhre eingerichtet. Aller Schall, der durch die weiteste Oefnung hineingeht, vereinigt sich, nachdem er durch verschiedene Reflexionen schon eine Verstärkung seiner Kräfte erhalten hat, in der verengten Oefnung des Sprachrohrs, die man ins Ohr hält, und durch dieses Mittel bekömmt der Taube einen weit stärkern Schall: denn es bringt mehr Luft in sein Ohr, als ohne dieses Mittel hineingekommen seyn würde, und noch dazu eine Luft, deren Erzitterungen auf ihrem Wege immer neue Verstärkung erhalten haben. Der Schöpfer der Natur hat im Innersten unserz Ohrs einen Schneckengang angebracht, dessen Gänge sich immer verengen, und daher auch beständig eine verstärkte Luft auf den Gehörsnerven fallen lassen, dessen Ende an die Spitze dieses Schneckengangs gränzt. Die unruhige Grausamkeit des Tyrannen zu Syracus ließ in seinen Gefängnissen einen Schneckengang bauen, der nach dem Muster desjenigen, den die Götter des Urhebers unserz Wesens in unser Ohr gelegt hat, eingerichtet war. Kein Gefangener konnte ein einziges Wort sagen, und wenn es auch noch so leise gewesen wäre, welches ein an diesen Schneckengang angelegtes Ohr nicht deutlich hätte hören können.

Vierter Abschnitt.

Wo man erklärt, auf welche Weise die dichten Körper zu Hervorbringung des Schalls beitragen.

Nachdem wir die Bewegungen der Luft, in welchen die Natur des Schalls besteht, und die, durch ihren Eindruck aufs Ohr, die Empfindung desselben verursachen, das heißt: die das Subject des äußern Schalls, und die unmittelbare Ursache des innern sind, erklärt haben; so wollen wir nun auch auseinander setzen, auf welche Weise die dichten Körper diese Bewegungen in der Luft hervorbringen.

Fünfter Abschnitt.

Von der Bewegung dichter Körper, wenn sie einen Schall hervorbringen.

I.

Unter allen Körpern, die einen Schall hervorbringen, giebt es keinen, dessen Bewegung sichtbarer ist, als die Bewegung einer Saite von Darm oder Metall. Sie muß aber angespannt seyn, wenn ihre Schnellkraft in Bewegung gebracht werden soll, denn der Grad ihrer Anspannung, der die Stärke ihrer Schnellkraft vermehrt, und ihre Wirkung auf die Luft nachdrücklicher macht, ist auch Ursache, daß sie einen weit stärkern Schall hervorbringt.

Von der
Bewegung
der Saiten
beym Schall.

Sobald ein Fiedelbogen mit seinen kleinen rauhen Zähnen, die er vom Colophonium bekommen hat, — oder ein Riß mit dem Nagel, — ein Riß mit der Feder, oder eine andere ähnliche Ursache, eine Saite aus ihrer Lage

lage bringt, so verändern sich ihre kleinen Poren, und die Lage ihrer Theile. Die Materie, die ihre Poren durchstreicht, und ihre innern Theile stößt, eben sowohl als diejenige, die die äußern drückt, wirken also auf diese Saite auf eine andere Art, als vorher, und ehe sie aus ihrer Lage gebracht wurde. Alle diese Ursachen (oder, wenn man will, auch andere, die uns vielleicht noch nicht so gut bekannt sind) vereinigen sich bey dieser Saite, und zwingen alle ihre Theile, ihre erste Lage wieder zu nehmen, und führen sie also in ihren ersten Zustand zurück. Aber da die Hefigkeit, womit sie zurückkehrt, noch nicht vorbey ist, wenn sie in ihre erste Lage kömmt, so fährt sie fort, sich zu bewegen, und nimmt eine der Krümmung, die sie eben verlassen hat, ganz entgegen gesetzte Biegung an; und da dieses die Stärke ihrer Schnellkraft ist, die ihr diese Bewegung gegeben hat, vermöge deren sie sich krümmt, so nimmt diese Krümmung immer zu, bis eine gleiche Schnellkraft sie aufhält, das heißt: bis diese zwote Krümmung der erstern gleich ist. Die Wirkung der Schnellkraft, die diese zwote Krümmung zernichtet, bringt eine dritte, ebenfalls ähnliche hervor; so daß die Schläge einer einmal in Erzitterung gebrachten Saiten nie aufhören würden, wenn sich ein Theil ihrer Bewegung nicht gegen die Luft, die sie anstößt, und gegen die Stege, an denen sie sich reibt, verlore (daher kömmt es, daß der Schall augenblicklich aufhört, wenn ihm ein welcher Körper begegnet), und endlich, wenn sie sich nicht durch das Reiben der Theile der Saiten (denn die Saiten nutzen sich ab) selbst schwächen.

Aber man muß sich noch genauere Begriffe von allen diesen Bewegungen machen. 1) Der Schlag, der auf einen gewissen Punkt einer Saite fällt, macht nicht aus diesem Punkt die Spitze eines geraden Winkels, von welchem die beyden Theile dieser Saite, auf der einen und andern Seite des angeschlagenen Punktes, nur die Seiten wären.

wären. Die Härte desjenigen Theils, auf welchen der Schlag fällt, widersteht sich einer so starken und scharfen Biegung. 2) Dieser Theil, den ein starker Schlag auf eine solche Art biegen würde, wenn er keine Hinderniß entgegen setzte, zieht den zunächst an ihm liegenden Theil, und vermehrt seine Anspannung; dieser zieht auf die nämliche Art einen dritten nach sich, und endlich, immer von einem zum andern, finden sich alle Theile der Saite durch dieses Mittel stärker gezogen und stärker angespannt. 3) Alle diese Theile, deren Steife und Härte vermehrt worden ist, vereinigen sich, denjenigen, den der Strich des Bogens getroffen hat, zu ziehen, vermindern seine Unbiegsamkeit, und bringen ihn in eine Krümmung. Aus dieser nämlichen Ursache ist jeder Theil der Saite, weil er von beyden Seiten gezogen wird, selbst ein Theil einer Krümmung. Es ist ein Gesetz der Natur, und eine Nothwendigkeit, daß von verschiedenen möglichen Wirkungen die leichteste eher, als die schwerste, hervor gebracht werde. Die Wirkung des Bogens erstreckt sich daher auf alle Theile der Saite, und jeder derselben widersteht einer schwachen Biegung weniger, als ein einziger einer stärkern widerstreben würde; aus dieser Ursache krümmt sich die ganze Saite, und zwar um so leichter, je weniger sich ihre Lage in einer vollkommenen geraden Linie befand. Aus der Mechanik weiß man, daß es unendliche Kräfte erfordert, eine Saite vollkommen gerade zu machen.

Man sieht, daß alle Darm- und Metallsaiten, sobald sie nur ganz losgelassen werden, sich von selbst krümmen und zusammenspringen; das Gewebe ihrer Theile verursacht es vielleicht. In der That, die Hand, welche sie zieht oder dreht, ist nie vollkommen fest und sicher, so daß sie unter der Arbeit den Theilen der Saite fast immer einige Biegungen beibringt. Nun läßt sich, wie mich dünkt, folgendes daraus folgern. Wenn ein Bogenstrich

eine Saite krümmt, so wird sie gleichsam dadurch verlängert; aus dieser Ursache überschreitet diese Saite, wenn sie von einer Krümmung zur andern übergeht, die Linie ihrer ersten Lage, — sie findet sich auf dieser Linie schlapper und freyer, als sie vorher war, und diese mehrere Schlappigkeit und Freyheit giebt ihren Theilen Anlaß, ihre natürlichen Biegungen wieder anzunehmen. Daher macht alsdann eine Saite von einem Ende zum andern eine Reihe von Biegungen, und eine Kette von aneinander hängenden S S. Jede Biegung hat Schnellkraft, und verändert sich folglich in eine entgegengesetzte Biegung. Daher giebt es, außer den Schlägen der ganzen Saite, noch eine unendliche Menge von Schlägen (allees et venues) in den zahlreichen Theilen dieser Saite. Das, was jetzt die Biegung eines S hat, nimmt einen Augenblick nachher die entgegengesetzte Biegung S an.

Außer diesem bemerke ich noch, daß der unmittelbar vom Bogen berührte Theil, der immer etwas mehr gebogen und gepreßt ist, als die übrigen, auch mit mehrerer Hefigkeit wiederum zurückspringen muß; da er nun aber nicht geschwinder fortkommen kann, als die beyden Theile des Bogens, die ihm auf beyden Seiten sind, ohne in der Saite eine Krümmung zu verursachen, die der Figur eines G ähnlich ist; und da diese Veränderung der Figur die Theile der Saite verschiedentlich hin und herzieht, so vermehrt ihre ungleich angespannte Schnellkraft, die in allen Theilen mit gleicher Geschwindigkeit wirkt, diese bogeweise Krümmungen noch mehr, und trägt zu dieser aneinander hängenden Reihe von Krümmungen, von denen wir eben geredet haben, bey.

Fig. 7. 8. 9.
und 10.

Wenn die Saite A mit einem Bogen angestrichen, und von a gegen b gezogen wird, — oder (welches die nämliche Wirkung hervorbringt) wenn sie von der Feder eines Spinets von a gegen b getrieben wird, so machen die Theile Aa, anstatt auf

auf b einen geraden Winkel zu machen, blos eine Krümmung; und da der Schwung, der diese Krümmung hervorbringt, auf beyden Seiten gleich ist, so entsteht noch ein Bogen $a c$, der dem Bogen $a A$ gleich ist. Die Schnellkraft des Punktes c , welche gegenwirkt, und eben so sehr nach der Rechten als nach der Linken hinzieht, muß die nämliche Wirkung und eine dritte Krümmung $c d$, die der Krümmung $c a$ gleich ist, hervorbringen. Sodann entsteht noch auf die nämliche Art eine vierte $d e$ u. s. f.

Es sey nun, daß der Bogen die Saite A losläßt, oder fortfährt sie zu streichen, so nehmen die gebogenen Theile, indem sie wieder in ihren ersten Zustand zurückspringen wollen, vermöge ihrer Schnellkraft eine entgegengesetzte Krümmung an. Und da die nahe am Stege und am äußersten Ende der Saite A , eben sowohl, als die nahe an der Feder oder am Bogen a befindlichen Theile, nicht die nämliche Freiheit haben, sich gegen diejenige Seite auszudehnen, woher sie gekommen sind, als diejenigen Theile, die sich in der Mitte der Biegung $A a$ befinden, und zugleich von der geraden Linie entfernter, und folglich auch angespannter sind, so muß sich nothwendig der Punkt m ausbreiten, und weit stärker gegen die Seite von g ziehen, als die übrigen; daher entsteht alsdann die nämliche Wirkung, als wenn er von einem Bogen, oder von einer Feder gegen g getrieben würde. Es werden also zwei neue Biegungen, und die bogenweise Krümmung $A o m n a$ entsteht; dies nämliche geschieht mit den Krümmungen $a c$, $c d$, $d e$, und die ganze Saite A theilt sich auf diese Weise in verschiedene gleiche Theile, die alle vibriren und die Theile der Luft, die ihnen begegnen, in Bewegung bringen.

Wenn der Klang nur von den Vibrationen der ganzen Saite A entsünde, so würde sie nur alsdann klingen können, wenn der Bogen sie losgelassen hätte, um sie in

aller Freiheit ihre Luftschläge machen zu lassen: anstatt daß, ganz im Gegentheil, der Klang gerade dann aufhört, wenn der Bogen die Saite losläßt, wenigstens, wenn es eine Darmsaite von wenig Länge ist; ihr Reiben am Stege schwächt die Erzitterungen ihrer Theile bald so sehr, daß aller Klang dadurch unterdrückt wird; anstatt daß der Zwang, worinn sie vom Bogen gehalten wird, der sie, indem er über sie hinfährt, immer zieht, und ihre Krümmungen erneuert, denjenigen Theilen, die auf beyden Seiten liegen, Gelegenheit giebt, ihre Vibrationen fortzusetzen.

Der Stärke und Annehmlichkeit des Klangs wegen, kommt viel darauf an, daß der Bogen die Saite an einem schicklichen Ort anstreiche. Wenn er sie nahe beim Steg A anstreicht, so ist die Biegung nicht so schlapp, als sie seyn würde, wenn sie an einer etwas mehr davon entfernten Stelle angestrichen worden wäre, — und wir haben gesehen, wie die Krümmungen, die sich von a gegen e ausdehnen, der Figur derjenigen folgen, die zwischen Aa entsteht. Ueberdem, wenn die Vertheilungen der bogenweisen Krümmungen, die von A zu e entstehen, die Saite A e in gleiche Theile theilen, so bekommen ihre Vibrationen mehr Uebereinstimmung, und der Klang wird angenehmer, voller und gleicher. Wenn aber eine Saite nicht durchgehends von gleicher innerer Beschaffenheit, wenn ein Knoten sie in zwey Theile theilt, deren Erzitterungen nicht miteinander übereinstimmen, so entsteht ein aus diesen zwey Dissonanzen zusammengesetzter Klang, und die Saite ist falsch. Eben so wie eine Stimme falsch ist, wenn die Organen, die zu ihrer Bildung beitragen, und hauptsächlich die Außentheile der Stimmröhre, nicht so verhältnißmäßig beschaffen sind, daß Uebereinstimmung in die Lufterschütterungen derselben gebracht werden kann. Wenn die Stimme mutirt, so ist sie gewöhnlich falsch; denn alsdann wachsen die Organen sehr merklich, und die Verän-

Veränderung, die von Tag zu Tag mit ihnen vorgeht, macht, daß man nicht im Stande ist, ihnen eine solche, förmige Richtung zu geben, als zur Reinigkeit der Töne erforderlich ist. Es giebt einige, bey denen, durch eine ungewöhnliche Anstrengung der Organen, diese Mängel verbessert werden können, und diese singen dann weit angenehmer als sie reden. Im Gegentheil giebt es auch andere, bey denen die Organen, die zur bloßen Rede gehören, hinlänglich übereinstimmen, aber an allem, was zum Gesang gehört, fehlt die Uebereinstimmung.

Wenn eine Flügelsaite ihre Luftschläge zu langsam macht, um die Luft in einem solchen Grade zu bewegen, als zur Entstehung eines Klangs nöthig ist, so klingt sie, wenn man ihr einen elastischen Körper entgegensezt; denn dieser ihr entgegengesetzte Körper, der sie in der Mitte ihrer Vibration aufhält, und sie verhindert, sie zu endigen, begegnet ihr auf einem Punkt ihres Laufs, wo sie mehr Stärke hat, als sie in dem Augenblick, wo ihre Ausdehnung sich endigte, und der Rückkehr Platz machte, haben würde. Die Stärke einer Vibration schwächt sich immer nach dem Maasz, nach welchem sie sich ihrem Ende nähert. Die Theile dieses elastischen Körpers stoßen also die Saite mit einer dem Stoß, den sie von ihr bekommen haben, angemessenen Stärke zurück, — machen, daß sie mit mehrererer Geschwindigkeit umkehrt, als sie nicht würde gethan haben, wenn sie erst nach Endigung ihrer Vibration zurückgekehrt wäre; auf diese Weise verstärkt sich ihre Kraft, die zur Hervorbringung eines Klangs schon zu schwach war, um einige Grade, und sie fängt an zu klingen. Ueberdies hält der Widerstand des elastischen Körpers, den Widerstand der bogenweisen Krümmungen der Saite auf die er unmittelbar anstößt, während die andern ihren Gang fortzusetzen suchen, und verändert sie folglich. Es entstehen daher neue Schwingungen, die die Schnellkraft der Saite in Bewegung setzen, und neue bogenweise Krümmungen

mungen hervorbringen. Daher entsteht ein gewisses Sausen, welches einer Vermischung von Klängen, die miteinander zu streiten scheinen, nicht unähnlich ist. Denn die neuen bogenweisen Krümmungen bringen ein ganz besonderes Sausen hervor, während die alten das vorhergehende erneuern,

Auf welche Weise eine Saite auf die Luft wirkt.

2. Nachdem wir nun die Bewegung einer Saite kennen gelernt haben, werden wir uns ihre Wirkung auf die Luft sehr leicht vorstellen können. Die ganze Saite, und jeder ihrer Theile, pressen, indem sie sich krümmen und mit Stärke ausdehnen, die Lufttheile, welchen sie begegnen, und treiben sie zu gleicher Zeit, mit einer ihrem Anstoß entsprechenden Geschwindigkeit vorwärts. Diejenigen Lufttheile, welche die Saite unmittelbar berührt, wirken auf die benachbarten Lufttheile, und treiben sie mit einer eben so großen Geschwindigkeit fort, als sie selbst fortgetrieben worden; diese zweiten setzen ihre Wirkung auf die dritten fort, und die dritten auf die vierten *re.* Man muß sich also verschiedene Lagen von Lufttheilen denken, die ihre Bewegung einander mittheilen, und sich alle gegen diejenige Saite ausdehnen, gegen welche sich die Saite selbst, die sie fortstößt, ausdehnt. Da diese Fortpflanzung der Bewegungen und Zusammempressungen, die von einer Luftlage zur andern entsteht, successiv ist, so hat sie ihre Gränzen, und endigt, sobald die Ausdehnung der Saite aufhört, und die Rückkehr derselben anfängt. Alsdann kommen diejenigen Theile, gegen welche die Saite stieß, und welche nun die Freiheit haben, sich gegen diejenige Seite, die die Saite verläßt, auszudehnen, mit der Saite zurück, mit eben so viel Stärke, als sie sich vorher davon entfernt hatten. Die Luftwelle, die vorher vorwärts gegangen war, kehrt also nun wieder zurück; aber diese Rückkehr ist mit einer zweiten Ausdehnung begleitet, die wieder mit der Ausdehnung

nung der Saite ihren Anfang nimmt; und in dieser zweiten Ausdehnung bringt die Schnellkraft der Saite, mit der Schnellkraft der ersten Luftwelle vereinigt, eine zweite hervor, die den Klang weiter treibt, und so nach der Art, wie wir die Bildung der Luftwellen erklärt haben, immer weiter.

3. Eine Saite kann so klein und fein ^{Man hebe} seyn, daß sie nicht im Stande zu seyn scheint, ^{eine Schwingung} mehr als eine einzige Luftlage von geringem Umfang in Erschütterung zu bringen; woher kommt es denn, daß der durch sie erregte Schall sich rund herum ^{richtig} so weit verbreitet? 1) Die Geschwindigkeit, womit sich die Saite ausdehnt, und, indem sie sich ausdehnt, die Luft fortreibt, verursacht eine Leere in dem Raum, den sie durchläuft. 2) Die Schnellkraft der Luft, die diesen Raum umgiebt, treibt sie mit Gewalt in den Platz zurück, aus welchem sie vertrieben worden, und die Theile, die von allen Seiten in diesem leeren Raum zusammentreffen, begegnen sich mit entgegengesetzten Bewegungen, — stoßen und preßen sich folglich in einem solchen Grade zusammen, als zur Hervorbringung eines Klangs notwendig ist. 3) Und da die Schnellkraft nicht blos diejenigen Theile, die vorher aus diesem Raume, welcher von grober Luft leer ist, getrieben werden, sondern überhaupt alle diejenigen, die ihn rund herum umgeben, zurücktreibt, so entstehen eine Menge Anstöße von Theilen, die hiezu zusammentreffen, wie in einem gemeinschaftlichen Centro, — und von diesem Centro, wo sie sich begegnen, stoßen sie sich wieder von allen Seiten gegen die Circumferenz zurück. 4) Wenn eine Saite, vermöge der natürlichen Beschaffenheit ihrer Theile, oder vermöge der ihr gegebenen Anspannung nicht eine starke Schnellkraft hat, und nicht noch außerdem von einer hinlänglichen Dicke ist, so bringt sie keinen Klang hervor, wenn die Höhlung einer elastischen Fläche die Bewegungen der Luft nicht verstärkt,

stärkt, die durch die Schläge dieser Saite zuerst entstanden sind. Bloss, wenn sie so verstärkt werden, breiten sie sich mit einer merklichen Gewalt in die Runde und auf allen Seiten aus.

Von den
Bewegungen
einer Glocke.

4. Es ist eine durch Erfahrung bestätigte Wahrheit, daß wenn ein Reif von einer elastischen Materie inwendig einen geschwin-

den Schlag bekömmt, der den Punkt a gegen die Seite von b stößt, seine Figur oval wird, und sich bey a und c ausdehnt, bey d und e aber verengt; a c wird alsdann der große Diameter, und e d der kleine; denn ein nahe an c gelegener Körper f wird von e weg getrieben, und der Körper h, der nahe bey d ist, wird gegen e gestossen. Wenn im Gegentheil der Schlag, der den Punkt a trifft, ihn von außen nach innen gegen c triebe, so würde a c der kleine Diameter des Ovals, und o d der große. Ein kleiner an der Stelle von o befindlicher Körper würde sodann gegen a, und ein anderer auf o befindlicher gegen h gehen. Um diese Erfahrung selbst zu machen, muß man den Reif an drey Faden aufhängen, die, auf den Punkten k u x befestigt, sich mit ihren Enden in einem und ebendemselben Punkt vereinigen.

Der Schlag, der auf den Punkt a fällt, treibt ihn von innen nach außen, vergrößert seine Krümmung, und die Verwandtschaft der Theile, woraus der halbe Cirkel d a e besteht, macht, daß sie alle an dieser Veränderung Theil nehmen. Nun aber ist die Beschaffenheit dieser Theile durch die Krümmung eines halben Ovals d a e weit weniger verändert, als wenn der Theil a mit einigen benachbarten Theilen sich vorwärts bewegte, um in dem halben Cirkel den Bogen O zu bilden. Aber die Punkte d und e können sich einander nicht nähern, ohne die Punkte a und c von einander zu entfernen, und eine andere Hälfte eines Ovals zu bilden, wenn sich nicht die benachbarten Theile von d und e so sehr verlängern, daß sie die

zwey

zwei Höhlungen s und v hervorbringen. Nach diesen nämlichen Grundsätzen wollen wir nun auch die Art und Weise erklären, wie sich im zweiten Fall das Ovale bildet.

In der Figur einer Glocke entstehen, wie man nicht zweifeln wird, gleiche Veränderungen. Diese Veränderungen nun, denen die Lage ihrer Theile und ihrer Poren unterworfen ist, bringen die Schnellkraft derselben in Bewegung. Daher kehrt sie mit Hefigkeit in ihre erste Figur zurück. Diese Hefigkeit, womit sie wieder zurückkehrt, treibt alle ihre Theile etwas über ihre vorige Lage hinaus; so daß die Gewalt der Schnellkraft, anstatt die cirkelförmige Figur wieder herzustellen, ein Ovale hervorbringt, dessen großer Diameter sich jetzt auf den beiden Punkten findet, die vorher den kleinen ausmachten, und der kleine auf den beiden Punkten, die vorher den großen ausmachten. Dieser Wechsel erneuert sich mehrere male, und jedesmal empfängt nicht nur die Luft, die die Glocke umgiebt, sehr lebhafteste Stöße, gerade an der Seite, wo sie sich ausbreitet, unterdessen diejenige, die sich vorwärts bewegt hatte, nach der Seite des kleinen Diameters wieder zurück kommt; sondern die innere Luft bekömmt noch außerdem verschiedene wiederholte Zusammenpressungen, nicht nur vermöge der Gewalt, womit die harte Materie der Glocke ihre Figur verändert, sondern auch, weil der Raum, den sie einnimmt, kleiner und enger ist, wenn ihre Figur oval, als wenn sie cirkelförmig ist.

Wenn man den Umfang einer kleinen Glocke mit einem Bande sehr fest bindet, so kann sie die ovale Figur nicht mehr annehmen, und giebt keinen Klang. Es ist wahr, eine große Glocke wird einen Klang angeben, ob sie gleich auf diese Weise, wie wir gesagt haben, gebunden ist; aber dies kömmt davon, daß ihre starken und gewalt-

waltigen Bewegungen im Stande sind, das Band auszu dehnen, und es zum Nachgeben zu zwingen.

Wenn man die Hand an eine kleine Glocke hält, die eben angeschlagen worden ist, so stört man ihren Klang, weil man ihre Erztitterungen stört; bey einer großen Glocke aber kann man den Klang nicht unterbrechen, sondern nur schwächen; aber man kann sich auch wehe thun, wenn man die Hand an eine große Glocke hält, die durch einen starken Schlag in Erztitterung gebracht worden: man kann es nur dann ohne Gefahr thun, wenn der Schall allmählig nachläßt; und alsdann empfindet man blos das, was man das Einschlafen der Hand nennt, welches durch die Gewalt entsteht, womit die Theile der Hand zusammengepreßt worden; eine Zusammenpressung, die das Blut und die Lebensgeister verhindert, frey und ungestört zu cirkuliren.

Man sieht daraus, woher es kömmt, daß die Materie der Glocken elastisch seyn muß, und woher es kömmt, daß sie nicht gar zu hart seyn darf. Ohne Schnellkraft würden die Veränderungen, von welchen wir geredet haben, nicht möglich seyn, und wenn sie zu stark und heftig wäre, würde das Ovale zu scharf werden, — die cirkelförmige Figur würde zu heftige Veränderungen leiden müssen, — die Theile würden sich trennen, indem sie so reißend eine lange Gegend durchliefen, und die Glocke würde zerbrechen.

Man sagt, daß, wenn man einen weichen Körper an einen Theil einer Glocke halte, auf welche man starke Schläge fallen läßt, sie davon zerspringe, weil der weiche Körper die Bewegung der Theile, die er berührt, aufhält, und verhindert, daß die Glocke ihre Erztitterungen mit hinlänglicher Gleichheit und Uebereinstimmung mache. Wenn sich daher einige ihrer Theile geschwind ausdehnen, während daß die andern aufgehalten werden, so
son-

sondern sich diejenigen, die sich ausdehnen, von jenen, die ihnen nicht nachfolgen, ab.

Der Klang, welchen ein ganzer Klumpen von Metall giebt, ist weit schwächer, und von kürzerer Dauer, als wenn dieser Klumpen die Figur einer Glocke bekommen hätte; selbst wenn dieser Klumpen eben so, wie eine Glocke aufgehängt, und eben so stark angeschlagen wird, giebt die Krümmung der Schnellkraft derjenigen Theile, woraus eine Glocke besteht, eine ganz andere Bewegung, als die Bewegung eines bloßen Klumpen seyn würde.

5. Man kann auch aus Trinkgläsern von Trinkgläsern. einen Schall bringen, nicht bloß wenn man sie anschlägt, sondern auch noch, wenn man mit dem Finger auf den Rand derselben herumrutscht. Die Theile des Glases, welche der Finger berührt, weichen seinem Druck aus, und gehen gegen das Centrum, aber gleich nachher entfernen sie sich mit einer gleichen Geschwindigkeit wieder davon, weil sie der Finger, der geschwind über sie hinrutscht, bald in Freiheit läßt; und da er nach und nach von einem Theil zum andern geht, so entfernt sich ein Theil, wenn der andere wieder zurückkömmt, und die Krümmungen und Schwingungen des Glases werden dadurch vervielfältigt. Man feuchtet den Finger ein wenig an, um ihn desto geschwinder rutschen zu lassen, damit diejenigen Theile, die gegen das Centrum getrieben werden, geschwind wieder zurück kommen können, und damit sich überhaupt die Luftschläge mit einer zur Hervorbringung des Klangs erforderlichen Geschwindigkeit machen.

6. Man kann keinen dichten Körper anschlagen, ohne einen Klang hervorzubringen, und die Stärke dieses Klangs wird mit der Schnellkraft des angeschlagenen Körpers, eben sowohl als mit der Stärke des Schlags, womit der Körper angeschlagen worden, im Verhältniß stehen; denn nicht al-

Mus. krit. Bibl. 2. B.

E

lein

lein die Schnellkraft der durch einen Schlag in Bewegung gesetzten Theile eines dichten Körpers stößt die Lufttheile, die diesen Körper umgeben, sehr stark, sondern auch die in die Poren des angeschlagenen Körpers eingeschlossene Luft wird herausgepreßt, nachdem sie stark gedrückt worden; und noch überdem ist die Luft, die sich zwischen den beyden Oberflächen des angeschlagenen und anschlagenden Körpers befindet, um so viel zusammengepreßt, und reißt sich folglich mit desto größerer Gewalt los, je stärker der Körper ist, und je härter die beyden Oberflächen, zwischen die sie angepreßt war, sind.

Es ist nicht einmal nothwendig, daß sich die angestoßene Luft zwischen zwey dichten Oberflächen befinde; ein starker Peitschenstreich bringt durch die Geschwindigkeit, womit er die Luft, die ihm begegnet, zusammen preßt, einen sehr hellen Klang hervor. Auch außerdem noch, bringt diese mit einer sehr geschwinden Bewegung zurückkehrende Peitsche eine Krümmung hervor, wodurch sie die schon angeschlagene Luft noch einmal einschließt und zusammenpreßt.

Von Rohrs
pfeifen.

7. Man macht eine Kerbe in einem Strohhalme, nicht weit von einem seiner beyden Enden; man bläst in diesen Halm mit einer gewissen Mäßigung, und die hineingebrachte, zu sehr eingeschlossene Luft hebt, indem sie sich ausdehnt, die Klappe (oder das Zünglein, welches hier einerley ist), welche die Kerbe bedeckt, auf. Wenn man zu stark hinein blasen wollte, so würde diese Klappe aufgehoben bleiben, und es würde kein Klang entstehen; aber wenn der Odem mäßig ist, so fällt sie durch ihre eigene Schnellkraft, deren Widerstand nach dem Maaß wächst, nach welchem sie sich aufhebt, und im Aufheben krümmt, wieder zurück. Da aber ihre Schnellkraft nach dem Maaß auch abnimmt, nach welchem sie zurückfällt, so überwältigt der Odem, dessen Stärke sich nach dem Maaß vermehrt, nach welchem

dem sein Weg enger wird, diese Schnellkraft noch einmal. In der Folge erhält sie, da die Stärke des Odems von einer Seite durch die Erhebung der Klappe, und durch die von dieser Erhebung abhängende Größe der Oefnung vermindert wird, unterdessen von einer andern Seite die Schnellkraft dieser Klappe strammer wird, zum zweytenmal die Oberhand, und fängt an, wieder zurück zu fallen. Durch dieses Mittel entsteht eine Reihe von sehr geschwind aufeinander folgenden Schlägen, die die Luft zwingen, sich wechseltweise zusammen zu pressen und auszudehnen.

Diese Folge von Schlägen würde nicht statt haben, wenn der Druck, den die Klappe vom Odem empfangen hat, nicht dazu beitrüge, sie höher zu heben, als die Stärke des bloßen Odems allein würde gethan haben, und wenn, im darauf folgenden Augenblick, die Bewegung, die sie im Fallen bekömmt, mit der fortgesetzten Wirkung ihrer Schnellkraft vereinigt, sie nicht weiter zurückfallen ließe, als sie die Schnellkraft allein hätte treiben können. Die Bewegung, wodurch der Odem die Klappe erhebt, schwächt sich beständig durch die Bewegung der Luft, und durch die Weite der Oefnung, bis sie sich endlich gegen die Schnellkraft der Klappe nicht mehr halten kann, die sich immer mehr zusammenpreßt; eben so wie im Gegentheil die Schnellkraft nach dem Maaß, nach welchem die Klappe fällt, geschwächt, und endlich gezwungen wird, der Luft, die sie mit desto größerer Gewalt aufhebt, je mehr sich ihr Durchgang verengt, zu weichen; gleiche Beschaffenheit hat es auch mit den Röhren der Hoboen und Orgelpfeifen.

8. Man bringt aus einem Schlüssel Vom Pfeifen eines Schlüssels. einen sehr scharfen Klang, wenn man ihn unter die Oberlippe so legt, daß die Luft, welche, nachdem sie am Gaumen circulirt hat, aus dem Munde kömmt, nicht in das ganze Schlüsselloch, sondern blos

in die Hälfte seiner Oefnung getrieben wird, denn auf diese Weise theilt sich die im Schlüssel befindliche Luft in zwey Theile, davon eine Hälfte, nämlich diejenige, die der Oefnung des Mundes entspricht, fällt, und, indem sie fällt, macht, daß die andere Hälfte steigt. Die Heftigkeit dieser beyden Luftwalzen (Cylindre d'air) deren Bewegungen einander entgegen gesetzt sind, reiben die Lufttheile, woraus sie bestehen, aneinander, und verursachen dadurch nothwendig wechselseitige Zusammenpressungen und Ausdehnungen. Das Reiben der Luft gegen die innere Oberfläche des Schlüssels, bringt in ihren Theilen die nämliche Wirkung hervor, und daher kömmt es, daß die Beschaffenheit des Tons sich verändert, nachdem das Innere des Schlüssels mehr oder weniger rauh ist, und die Theile desselben mehr oder weniger Schnellkraft haben.

Von den
Querpfeifen,
andern Pfei-
fen und Flö-
ten.

9. Aus Querpfeifen kann man einen Ton hervorbringen, der nicht scharf und schneidend ist, theils weil das Innere ihrer Oberfläche glatt ist, theils aber auch, weil die Luft, die vom Munde hineingetrieben wird, und mehr Raum sich auszubreiten hat, diejenige, der sie begegnet, und die heraus will, nicht so sehr reibt. Wenn die Röhren groß und weit sind, wie bey den deutschen Flöten, so wird der Ton noch sanfter.

Die Luft, welche zum Mundstück einer Pfeife hineingetrieben wird, vermehrt die Geschwindigkeit ihres Fortgangs nach dem Maaß, nach welchem ihr Weg immer enger wird. Sie ist noch außerdem zusammengepreßt, weil die nämliche Quantität, die den Mund voll machte, nun gezwungen wird sich in einen engen Raum einzuschließen. Diese so zusammengepreßte und fortgestoßene Luft dehnt sich aus, mit hinlänglicher Stärke, um auf ihrer Seite die Theile der äußern Luft, denen sie begegnet, mit Stärke fortstoßen, und im Fortstoßen zusammenpressen zu können. Wenn sich die Luft vom Mund-

stück

stück der Pfeife in den langen Canal der Flöten verbreitet, so bekömmet sie Modificationen, die wir im folgenden Abschnitt erklären wollen.

Es kommt also blos von der Geschwindigkeit, womit die Luft diese verengten Canäle durchläuft, daß die Flöten einen Ton von sich geben. Denn die Materie, wovon sie gemacht sind, trägt auf keine andere Art, als durch die Form, dazu bey. Sie mögen von Metall, von Holz oder von Elfenbein seyn, so ist es immer einerley, wenn sie gleich lang, gleich glatt, gleich weit, und gleich gebohrt sind.

Der Odem geht aus dem Munde, wie aus den Flöten, wenn die Lippen den Durchgang desselben zusammenziehen und enger machen, und wenn die Spitze der Zunge diese Oefnung verschiedentlich modificirt, und ihr mehr oder weniger Freyheit läßt.

Sechster Abschnitt.

Von der Eintheilung der Töne in tiefere und höhere.

I.

Die Kenntniß desjenigen, was man Ton nennt, ist eine Sache der Empfindung. Was Ton ist.

Eine und eben dieselbe Saite giebt mehr oder weniger starke Klänge, je nachdem die Schläge, die man auf sie fallen läßt, mehr oder weniger stark sind; ein auf den Steg gelegtes Stück Blech von Blei, oder ein auf das Holz eines Instruments gelegtes Stück Tuch, dämpft den Klang desselben; aber unter allen diesen Verschiedenheiten, wenn die Saite in einer gleichen Anspannung erhalten wird, bleibt doch eine gewisse Gleichheit des Tons, die sich nicht verändert. Es giebt Ohren, die zur Musik gemacht zu seyn scheinen, und diese Gleichheit augenblicklich bemerken; aber es giebt auch andere, die viel Aufmerk-

merksamkeit und Zeit nöthig haben, ehe sie im Stande sind, sie gewahr zu werden: diese Unterscheidung wird bey ihnen zur Wirkung einer Gewohnheit und Übung, die das Schwerfällige ihrer Organen verbessert, und ihnen Lebhaftigkeit und Feinheit giebt. Nach dem Maaß, nach welchem eine Saite gespannt wird, sagt man, daß ihr Ton steige und höher werde; wenn man sie aber nachlasse, so falle er, und werde tiefer.

Durch welche Ursachen die Töne verändert werden.

2. Da die einzige Verschiedenheit im Grad der Anspannung einer Saite diese Veränderung hervorbringt, so scheint sie offenbar bloß eine Folge der Schnellkraft zu seyn. Und in der That sind die Töne, welche die unterschiedenen Körper von Holz, Eisen, Silber oder Stahl u. s. f. geben, bloß nach dem Verhältniß ihrer Schnellkraft mehr oder weniger hoch; auch geben die Saiten von Metall einen höhern und schärfern Klang, als die Darmsaiten.

Worin besteht nun die Wirkung der Schnellkraft? Sie macht die Vibrationen oder Oscillationen der Saiten geschwinder und stärker. Eine Schnellkraft von doppelter Stärke bringt zwei Vibrationen hervor, unterdessen die, welche um die Hälfte schwächer ist, nur eine macht. Die Geschwindigkeit der Vibrationen verursacht also die höhern Töne, und so wie diese Geschwindigkeit abnimmt, das heißt: so wie die Menge der Vibrationen in dem nämlichen Zeitraum kleiner wird, so fällt auch der Ton, und wird tiefer.

Wenn zwei Saiten von einerley Materie und Dicke aufgezogen werden — alle beyde an dem nämlichen Wirbel — und mit der nämlichen Stärke ange schlagen werden, so giebt die kürzere die höchsten Töne; und wenn man einen Stab unter eine angespannte Saite setzt, so wird jeder Theil einer auf diese Art getheilten Saite höher klingen, als es die ganze ungetheilte Saite thun würde; weil

weil eine angeschlagene Saite allemal eine desto stärkere Krümmung macht, je kürzer sie ist. Die Schnellkraft ihrer Theile kommt daher in desto stärkere Bewegung, und wird mit mehrerer Geschwindigkeit wieder zurückgetrieben; also die durch die Vibrationen der ganzen Saite in Bewegung gebrachte Luftwelle, und die von den getheilten Krümmungen dieser Saite abhängenden Bewegungen, bekommen alle einen größern Grad von Geschwindigkeit, wenn die Saite verkürzt wird. Man stelle sich zween Eirkel vor, aus einem und Fig. 6. eben demselben Centro, wovon der äußere noch einmal so groß ist, als der innere: die Saite ab sey auch noch einmal so lang als die Saite cd , und der Bogen afb gleichfalls doppelt so groß als der Bogen cgd . Wenn nun die zwö Saiten ab , und cd , in ihre Krümmungen afb und cgd übergehen, so verlängern sich beyde gleich, aber die innere Krümmung cgd wird noch einmal so stark seyn, als die äußere afb .

Obgleich ein stärkerer Schlag eine Saite auch mehr krümmt, und folglich die Schnellkraft ihre Theile stärker bewegt, so wird der Ton dadurch doch nicht höher, weil die Saite, die bey jeder Ausdehnung und Wiederkehr einen weitem Weg durchlaufen muß, genau nach dem Verhältniß, nach welchem sie mehr gebogen und mehr gespannt ist, in diesem Weg, den sie durchlaufen muß, und der nach dem Grade der Geschwindigkeit, womit sie ihn durchläuft, wächst, weder mehr noch weniger Zeit braucht, eine große Oscillation zu machen, wenn sie gebogener ist, als eine kleine, wenn sie weniger Krümmung hat; sie macht daher immer nur die nämliche Anzahl von Oscillationen, sie mag stark oder schwach angeschlagen werden. Eine längere Vibration, die zwar nicht weniger Zeit gebraucht, aber doch mit mehrerer Geschwindigkeit geschieht, stößt die Luft, welcher sie begegnet, mit mehrerer Gewalt, und preßt sie stärker zusammen; dieses ist es, was

den Klang heftiger macht, denn sein Eindruck aufs Ohr ist stärker; aber den Ton selbst macht es nicht höher und schärfer, weil dieses blos von der Geschwindigkeit und von der Menge der Schläge abhängt, die in einem und ebendemselben Zeitraum ins Ohr fallen.

Wenn sich eine Luftwelle ausdehnt, so drückt sie das Ohr; wenn diese nämliche Welle wieder zurückkehrt, so verläßt sie es. Geschwinde und häufig wiederholte Schläge wirken also auf eine andere Art, als langsamere und seltenere, und diese Verschiedenheit der Wirkungen muß nothwendig mit verschiedenen Empfindungen begleitet seyn.

Vergleichun-
gen der tie-
fern Töne mit
den höhern.

3. Man sieht daraus, woher es kommt, daß die tiefern Töne ernsthaft, und die höhern geschickt sind, aufzumuntern, und zur Fröhlichkeit anzureizen. Die Bewegungen der Freude sind lebhaft, und wenn wir traurig sind, oder uns, ohne eben traurig zu seyn, in einer friedlichen Ruhe befinden, so haben unser Blut und unsere Lebensgeister weniger Bewegung. Wenn uns ernsthafte Gedanken beschäftigen, so würde unsere Aufmerksamkeit weniger scharfsichtig seyn, als es dieser Umstand erforderte, wenn unsere Geister in einer lebhaften Bewegung wären. Da nun das, was uns aus dem Zustand zieht, worin wir uns befinden, und worinn wir gerne bleiben wollten, uns gewöhnlich unangenehm ist, so verlangen wir tiefere Töne, wenn wir ernsthaft sind, und ziehen ihnen die höhern vor, wenn wir fröhlich sind. Das Schöne ist relativ, aber deswegen nicht eingebildet, sondern im Gegentheil macht es gerade das Reelle desselben relativ.

Der Ton einer neuen Saite zieht immer unterwärts, und alle Augenblicke muß man sie nachziehen, weil ihre Theile mit der Härte auch zugleich von ihrer Schnellkraft verlieren, bis sie endlich zu einem solchen Grad von Anspannung kommen, aus welchem sie weder die immerwährende

rende Bewegung der Luft, noch die Bewegung des Bogens, leicht bringen kann.

Und um den Ton einer Saite herunter zu ziehen, thut man oft nichts weiter, als sie mit Nachdruck zu biegen; denn nach einer sehr starken Biegung wird sie schlapp, wenn sie wieder in ihre erste Lage zurück kommt. Das Gegentheil geschieht, und der Ton wird höher, wenn man die Saite zwischen dem Wirbel und dem ersten Steg drückt. Denn dadurch wird die Saite angezogen und mehr gespannt, und bleibt auch hernach in diesem Grad von Spannung, weil sie sich in die Kerbe des Steges fest einzwängt.

Wenn zwei Saiten von einerley Materie, und von einerley Länge sind, — wenn sie mit einerley Gewalt angespannt werden, so wird die dickere derselben höhere Tone angeben; denn eine Saite ist von selbst um so viel härter, je dicker sie ist, und die Eigenschaft der Schnellkraft, die einen gebogenen Körper wieder in seine erste ungebogene Lage bringen will, bringt in der Lage der Theile, und in der Beschaffenheit der Poren eine Veränderung hervor. Wenn diese Poren von der Concavität bis zur Converitität von größerm Umfang sind, so ist die Veränderung, die durch die Biegung hineingekommen, merklicher, und muß beträchtlichere Wirkungen hervorbringen. Dies ist, wie ich glaube, die Ursache, warum man eine dicke Saite weniger anspannen muß, als eine dünne, um sie zu einem gleichen Grad von Höhe zu bringen.

Die tiefern Töne dauern länger und reichen weiter, als die höhern. Denn die Bewegung der Körper, welche hohe Töne angeben, sind geschwinder, und schwächen sich durch das Reiben ihrer Theile leichter. Sie verlieren auch mehr gegen die Stege, auf welchen sie liegen, eben so, wie gegen die Luft; weil sie bey ihrem geschwindern Gang mehrern Lufttheilen begegnen, und, da sie sie alle weit geschwinder forttreiben, auch bey dem Anstoß aller Theile mehr verlieren.

Diesen Ursachen muß man noch beyfügen, daß auf den Flügeln die tiefsten Saiten auch die längsten sind, und daß daher das, was sich gegen die Stree reibt, gegen das übrige gerechnet, wenig bedeutet; und bey Instrumenten, wo sie mit den hohen von gleicher Länge sind, sind sie beständig dicker; daher bekommen sie mehrere Bewegung, und unterhalten sie länger, weil sie im Verhältniß ihrer Oberfläche mehrere Masse haben.

Man macht die tiefen Saiten dicker, und eben so verhält sichs auch mit den Glocken. Weil ihre Bewegung langsamer ist, als die Bewegung der höhern, so würde ihr Klang weit schwächer seyn, wenn sie von gleicher Dicke wären: nun aber verlangt das Ohr keine so große Ungleichheit, es liebt nicht die schwachen, hinsterbenden, willkührlich unter die lebhaften gemischten Töne; sondern die Eindrücke, die auf dasselbe geschehen, sollen mannichfaltig, und mitten unter dieser Mannichfaltigkeit doch von gleicher Stärke seyn. Die Dicke muß also den tiefen Saiten diejenige Stärke geben, die sie durch ihre Länge verlieren, damit die Luft von einem langsamen Schlag, welchen sie von einer dicken Masse bekommt, nicht weniger zusammengepreßt werde, als von einem geschwindern, durch eine dünnere Masse verursachten Schlag.

Von den Tönen der Flöten,

4. Wenn die Luft mit gleicher Geschwindigkeit in Flöten von ungleicher Länge geblasen wird, so geschieht es in den längern langsamer als in den kürzern; weil eine größere Quantität von Luft in die längern gehört, als in die kürzern; und aus dieser Ursache sind auch die Töne der längsten am tiefsten.

Eine doppelte Quantität von Luft, mit dem nämlichen Grad von Stärke abgestoßen, dehnt sich nur mit der Hälfte der Geschwindigkeit aus; und da die Geschwindigkeit ihrer Rückkehr der Geschwindigkeit ihrer Ausdehnung gleich ist, so haben die von einer Flöte in Bewegung gesetzten

gefesten Luftwellen um so weniger Oscillationen, als die Flöten länger sind.

Der Klang der tiefen Flöten würde daher zu schwach werden, wenn man sie nicht zugleich dicker machte; aber da sie mehr Raum haben, so bringt die Quantität von Luft, die heraus kömmt, ob sie gleich mit mehrerer Langsamkeit herauskömmt, auf die Luft, womit die Flöte umgeben ist, eine Zusammenpressung hervor, die derjenigen gleich ist, die von einer kleinern Quantität, welche sich aber geschwinder ausdehnt, hervorgebracht wird.

Aber diese Quantität von Luft, die durch eine lange und weite Flöte getrieben werden muß, erfordert auch eine größere Anstrengung der Lunge. Wenn zwei Balzen von gleicher Dicke sind, — wenn die eine zweymal so lang ist als die andere, so gehört, um die erste mit der Hälfte von Geschwindigkeit fortzutreiben, genau noch einmal so viel Anstrengung dazu, als die zweite erfordert, wenn sie mit doppelter Geschwindigkeit fortgetrieben werden soll. Wenn aber die Quantität von Luft, welche mit der Hälfte von Geschwindigkeit herausgetrieben werden soll, viermal größer ist, so erfordert es noch doppelt so viel Anstrengung mehr. Also, um den weiten Raum einer Flöte mit hinlänglich zusammengepresster Luft zu füllen, muß die Lunge eine größere Quantität, die zugleich auch noch zusammengepresster ist, haben. Aus dieser Ursache ermüdet man eher bey tiefen Tönen, als bey hohen. Die Oefnung der Luftröhre erweitert sich bey tiefen Tönen mehr, und läßt daher auch selbst die Luft mit mehrerer Langsamkeit herausgehen; aber diese langsamere herauskommende Luft muß, um nicht gar zu schwache Töne hervorzubringen, welche das Ohr nur zu hintergehen scheinen, von ihrer Dichtigkeit eine Stärke erhalten, die ihr die Geschwindigkeit verweigert; denn alsdann, wenn sie in größerer Menge und zusammengepresster herauskömmt, und daher eine etwas dichtere Masse ausmacht, bringt sie in der

der Luft ebenfalls einen Grad von Zusammenpressung hervor, der demjenigen gleich ist, welchen eine ausgebehnte, aber mit mehrerer Geschwindigkeit fortgetriebene Quantität verursacht.

Von den
Tönen der
Stimme.

5. Die Luftwellen der tiefen Töne sind diejenigen, deren Oscillationen nicht am häufigsten sind. Die Empfindung eines tiefen Tons entsteht also, wenn die Eindrücke der Luft aufs Ohr lange dauern, und wenn sie es auch nur langsam wieder verlassen, oder mit einem Worte, wenn das Ohr, in einer bestimmten Zeit, nur eine kleine Anzahl von Schlägen bekommt. Wenn man singt, so vereinigen sich verschiedene Ursachen, um den Luftwellen diese Langsamkeit der Bewegung, diese Seltenheit der Luftschläge zu geben.

1) Die Oefnung der Luftröhre erweitert sich mehr. 2) Der Knoten des Larynx giebt nach; und dieses macht den Canal, von diesem Knoten bis zur Glottis länger. 3) Die Lippen selbst bewegen sich vorwärts, damit die Luft, weil sich der Raum des Mundes dadurch verlängert, mit desto größerer Langsamkeit heraus komme.

Von der Ver-
mischung der
Töne.

6. Es entsteht kein Geräusch in der Luft, welches nicht eine Verschiedenheit von Tönen in sich enthielte; denn schon die Lufttheilchen haben alle ihre eigenen Vibrationen (das heißt: ihre wechselseitigen Zusammenpressungen und Ausdehnungen) von gleicher Geschwindigkeit, sie mögen nun durch sehr lebhaft oder sehr schwache Schläge in Bewegung gebracht worden seyn; und es geht in diesem Betracht mit den Lufttheilen eben so, wie mit den Saiten von gleicher Materie, Länge und Dicke, wenn sie eine gleiche Spannung haben. 1) Eine große und weitläufige Luftwelle begreift eine große Menge kleinerer in sich. Die größte unter diesen, welche in ihren Schlägen der Bewegung folgt, die sie von den Vibrationen der ganzen Saite empfängt, begreift wieder andere in sich, die durch die Schwin-
gung.

gungen der Theile, worein sich diese Saite theilt, verursacht werden; und diese enthalten noch kleinere, nämlich: die Wellen, welche von den Erzitterungen der kleinen Saitentheilen hervorgebracht werden. Diese leßtern geben dem Klang einen gewissen Charakter, vermöge dessen man gewahr werden kann, ob er von einer Metallsaite oder von einer Darmsaite u. entsteht; aber die Hauptwelle, (l'onde totale) ist diejenige, welche den Ton bestimmt, und deren mehr oder weniger häufige Erzitterungen aufs Ohr die größte Wirkung thun. Sie ist die herrschende, nicht bloß weil sie die größte ist, und die meiste Luft in sich enthält, indem die kleinern Nebenwellen sich durch eine gemeinschaftliche Bewegung mit ihr vereinigen, um ihren Eindruck desto größer zu machen; sondern sie ist hauptsächlich vermöge der Verhältnisse, in welchen die Nebenwellen mit ihr stehen, herrschend, denn diese erzittern bloß nach dem Maaß mehr oder weniger, nach welchem die ganze Saite mehr oder weniger gespannt ist. Die Menge der Oscillationen der Nebenwellen wächst oder nimmt ab, nachdem die Oscillationen der Hauptwelle ab- oder zunehmen, und wenn sie das Ohr nicht immer zugleich berühren, so treffen ihre Eindrücke doch oft zusammen, und vermengen sich untereinander. Da also die schwächsten Eindrücke alle Augenblicke mit den stärksten zusammentreffen, so merkt man nicht auf die Verschiedenheit, die außerdem unter ihnen herrscht.

Zu diesen Tönen kommt noch der Ton der concaven Oberfläche, welche sie in sich vereinigt, und durch ihre Reflexionen verstärkt. Es giebt Instrumente, deren Ton sehr nach Holz klingt, und um ihn angenehm zu machen, ist es nicht genug, daß das Holz dünn und trocken sey, damit die Schnellkraft seiner Theile mit der Schnellkraft der darüber gespannten Saiten in besserem Verhältniß stehe; es muß auch häufig gebraucht werden, weil die Theile des Holzes, wenn sie durch die Erzitterungen der Saiten oft

oft in Bewegung gebracht werden, eine größere Leichtigkeit, erschüttert zu werden, annehmen. Auch noch aus diesem Grunde ist es gut, die Saiten beständig in einen fixen Ton zu stimmen, damit die Schnellkraft des Holzes, durch diesen Weg, zu einem gewissen Grad von Schnellkraft bestimmt werde, der ihnen entspricht.

Der Schall der Trommeln ist ebenfalls sehr zusammengefaßt. Ein Schlag mit dem Trommelfloß treibt das Trommelfell gegen das Innere der Trommel, preßt die Luft dort zusammen, und durch die Dazwischenkunft dieser mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit fortgetriebenen Luft, wird das untere Trommelfell gebogen; dieses krümmt die beyden dort angebrachten Saiten: im folgenden Augenblick werden sie vermöge der Schnellkraft der Saiten und Felle auf eine entgegengesetzte Weise gekrümmt; die innere Luft der Trommel wird daher nach und nach von einem Ende zum andern getrieben, gestoßen, und folglich auch durch neue Schläge immer mehr und mehr zusammengedrückt; nach dem Maas, nach welchem sie sich zusammenpreßt, kömmt die äußere durch kleine Oefnungen in die Trommel, die man in ihrem Umkreiß angebracht hat, bis endlich die Festigkeit und die Stärke ihrer Schnellkraft auf einen solchen Grad steigt, daß sie da wieder hinausgetrieben wird, wo sie hineingekommen war; auch selbst von der Luft, die schon in der Trommel war, folgt ihr ein Theil. Aber diese fortgetriebene Luft kehrt wieder zurück, um das Leere, welches sie gemacht hat, wieder auszufüllen, und alsdann vermehren sich die Oscillationen der innern Luft; die ganze Trommel wird durch diese Größe bewegt, und es entsteht eine Vermischung von Tönen, die durch die Saiten, durch die verschiedenen Circel der Felle, durch die Erschütterungen des Holzes oder Kupfers, woraus die Trommel gemacht ist, und durch die Ausfälle, welche die Luft außer ihren Oefnungen macht, verursacht werden; diesem muß man noch die Wirkung der

der Körper beifügen, von deren Oberfläche dieses Geräusch zurückgeprallt wird; denn es klingt ganz anders in den Straßen als auf dem Felde, und die Erfahrung lehrt uns, daß alle diese angezeigten Ursachen den Schall sehr verändern können. Man glaubt aber, man höre nur einen, und hört eine Menge der selben.

7. Die Glocken müssen nothwendig eine große Mannichfaltigkeit von Tönen geben. Von den Tönen der Glocken.

1) Die Theilchen, woraus sie zusammengesetzt sind, geben ihnen ein besonders Abzeichen, nach dem ihre Materie von Thon, Glas, Erz, Silber u. s. f. ist. 2) In der Veränderung der eirkelförmigen Figur in die ovale, nehmen die kleinsten Krümmungen die allerschärfsten Biegungen an, ihre Schnellkraft wird daher desto stärker, und ihre Oscillationen machen sich häufiger. Aber da eine Glocke ganz von ungleichen Eirkeln zusammengesetzt ist, so sollte man denken, es müßten dadurch eine Menge Dissonanzen entstehen. Dieses geschieht aber nicht; 1) weil die Glocke keine conische Figur hat, so wie ein Trinkglas; sie besteht aus Absätzen, deren jeder eine gewisse Höhe hat, und die folglich aus gleichen Eirkeln zusammengesetzt sind. 2) Die Glocke, oder diese Absätze werden von unten nach oben enger, und die Dicke der Glocke enthält einen dichten Cylinder von einer beträchtlichen Höhe in sich, dessen Dicke überall gleich ist. 3) Unter den Absätzen, woraus die Glocken bestehen, sind einige, welche miteinander in dem Verhältniß der Octav oder der Quinte stehen, deren verschiedene Ausdehnungen und Zusammenpressungen sich folglich alle Augenblicke vereinigen. Daher kommt es, daß, wenn man einen Bogen auf einmal über zwei in die Quinte gestimmte Saiten streicht, es beynahe scheint, man streiche nur eine an, so viel Verhältniß haben ihre Töne, und so viel Anlage sich ineinander zu mischen. 4) Unter diesen verschiedenen Tönen, die durch die Erschütterung einer Glocke hervorgebracht

bracht werden, ist immer einer, welcher hervorragt und herrschend wird, weil er der stärkste ist. Dies ist der Ton desjenigen Absages, welcher unmittelbar angeschlagen wird, weil die Theile desselben dadurch stärker erschüttert werden, und folglich auf die Luft, und vermittelst dieser Luft aufs Ohr, den stärksten Eindruck machen. Daher, wenn der unmittelbar angeschlagene Absag auch zugleich der dickste ist, und den weitesten Umfang hat, wird der Ton, welchen er hervorbringt, ganz besonders hervorstechen, und mit einem Unterschied und einer Stärke zu hören seyn, wodurch die übrigen alle verdunkelt werden.

Wenn die verschiedenen Absäge einer Glocke in ihrer Weite nicht die gehörigen Verhältnisse haben, um übereinstimmende Töne hervorzubringen, so giebt diese Glocke scharfe und unangenehme Töne an; demohngeachtet aber werden sie schöner und angenehmer, je weiter man sich von ihnen entfernt, weil der tiefste und herrschendste Ton am weitesten reicht, und seine Stärke behält, wenn die schwächern, die mit ihm nicht übereinstimmen, nur einen Eindruck machen, der nicht stark genug ist, um sich sehr zu unterscheiden.

Auch Saiten geben mehr oder weniger scharfe und unangenehme Töne, nachdem die Stelle beschaffen ist, wo sie angeschlagen werden. Der Ton einer Violine ist unerträglich scharf und spizig, wenn man mit dem Bogen ganz nahe am Stege hinstreicht, weil dieses der Ort ist, wo die Saite die stärkste Spannung hat, und weil der Ton des unmittelbar angeschlagenen Theils über die übrigen herrscht.

Der Klang einer im Wasser angeschlagenen Glocke ist weit schwächer; aber er ist demohngeachtet schärfer, weil das innere Wasser, welches die Glocke enthält, und ihr mehr widersteht als die Luft, nicht zuläßt, daß sie sich so verenge, wie sie in der Luft thun würde, und weil

es

es nicht säumt, die beyden Enden des kleinen Diameters des Ovals welches entstehen wollte, zurück zu stoßen, und zwar zur nämlichen Zeit, da das äußere Wasser die beyden Enden des großen Diameters dieses nämlichen Ovals mit einer gleichen Stärke von außen nach innen stößt; die Rückkehr folgt also der Ausdehnung aufs geschwindeste, und der Ton wird desto schärfer.

Diese nämliche Ursache läßt sich auch auf Gläser anwenden, deren Ton ebenfalls schärfer und höher wird, je mehr man Wasser hineingießt. Wenn daher der Durchmesser und die Dicke der Gläser nicht genau so beschaffen ist, daß der Ton, welchen man verlangt, hervorgebracht werden kann, so verbessert man diesen Fehler durch mehr oder weniger hineingegossenes Wasser.

Ein Klumpen Metall giebt einen schärfern und höhern Ton, als eine dicke Glocke von der nämlichen Materie, weil der Ton, welchen der Klumpen giebt, bloß allein von den Vibrationen seiner Theile kömmt, anstatt daß der herrschende Ton einer Glocke von der Größe ihres Diameters abhängt; auch die kleinen lassen einen schärfern Ton hören, als der Ton eines bloßen Klumpen von der nämlichen Materie ist.

3. Auch in den Flöten läßt sich eine Vermischung der Töne bemerken. Vondentz, nen der Flöten. Es giebt Trompeten, welche sich verlängern und verkürzen, wie die Gebröhre, und bloß durch die Verlängerung oder Verkürzung derselben erhält man verschiedene Töne aus ihnen (*). Darinn besteht die ganze Kunst bey dieser Musik.

Aber in den Flöten giebt es, außer dem von ihrer Länge abhängenden Ton, einen, welcher der Anzahl, der Weite und der Lage der kleinen auf ihren Oberflächen eingebohrten Löcher entspricht.

In

(*) Hierunter sind eigentlich die Posaunen zu verstehen.
Mus. Crit. Bibl. 2 B.

In den Schnabelflöten würde auch selbst der Schnabel seinen besondern Ton haben, wenn man ihn von dem Uebrigen der Flöte absonderte.

Wenn man mit Nachdruck in die Spalte des Schnabels bläst, so hört man nichts als ein Zischen und Pfeisen, aber wenn der Odem mit mehrerer Mäßigung hineingelassen wird, so geht er von da in den großen Canal. Wenn das Ende dieses Canals zugemacht ist, eben so wohl als alle außen eingebohrten Löcher, so wird die Luft gezwungen, wieder zurück zu kehren, und dort heraus zu gehen, wo sie hineingekommen ist. Dies bringt die nämliche Wirkung hervor, als wenn die Flöte noch einmal so lang wäre. Wenn das äußere Ende offen ist, so entsteht ein mit der Länge des Canals im Verhältniß stehender Ton, und wenn zu gleicher Zeit einige Löcher offen sind, so verursacht die Luft, welche durch die dem Munde am nächsten liegenden Ausgänge geht, auch einen höhern Ton, so wie ihn eine kürzere Flöte geben würde; und dieser Ton ist herrschend, weil das, was durch eine engere Oefnung getrieben wird, die umher befindliche Luft mit mehrerem Nachdruck anstößt, sich geschwinder ausdehnt, und stärker zusammenpreßt. Also diejenigen Schwingungen, die durch die Löcher herausgetriebene Luft verursacht, sind aus zusammengepreßtern Theilen zusammengesetzt, und ihre Wirkung aufs Ohr wird empfindlicher, als die Wirkung der andern.

Wenn in einer Orgel die Blasebälge mit einem beträchtlich größern Grad von Geschwindigkeit niedergetreten werden, so wird der Ton einer jeden Pfeife höher, weil die Ausdehnungen der Luft um jede Pfeife herum geschwinder werden, und weil, da die Geschwindigkeit der Wiederkehr der Geschwindigkeit der Ausdehnung entspricht, die Oscillationen aus eben diesem Grunde von kürzerer Dauer werden, und folglich auch häufiger sind.

Es

Es kann sich auch treffen, daß der Wind, indem er die Ausdehnung der Töne einer Glocke um einige Grade an Geschwindigkeit vermehrt, und sie früher auf eine dichte Oberfläche bringt, von welcher sie wieder zurückgeprallt werden können, die Rückkehr beschleunigt; die Schläge einer Luftwelle brauchen alsdenn weniger Zeit, und werden häufiger, oder was auf das nämliche hinausläuft, der Ton der Glocke steigt.

9. Wenn man dichte Cylinder von ei- Von dichten
nerley Materie, aber ungleich an Höhe und Cylindern.
Dicke, anschlägt, so muß man, um das Verhältniß ihrer Töne zu finden, ihre Höhe durch das Quadrat ihres Diameters multipliciren, und das Facit zeigt die Verhältnisse. In einem Cylinder, ist jede Linie nach der Höhe eine gerade Linie. Wenn man also auf die Oberfläche eines Cylinders schlägt, so verändert man seine geraden Linien in krumme, und je länger sie sind, je mehr vertheilt sich eines theils der Schlag über eine große Menge von Theilen, und je weniger scharf sind anderntheils ihre Biegungen. Aus diesen zwei Ursachen muß ihr Ton, so wie der Ton der Saiten nach dem Verhältniß ihrer Länge mehr oder weniger tief seyn; aber da man, indem die geraden Linien der Höhe angeschlagen werden, auch die Circumferenzen der Cirkel, woraus die Oberfläche des Cylinders besteht, anschlägt, so muß aus den nämlichen angeführten Ursachen der Ton nach dem Verhältniß tiefer werden, nach welchem die Quadrate der Diameter zunehmen, denn nach diesem Verhältniß wächst die Anzahl der Theile, woraus die Cirkel bestehen, deren die Cylinder eine Menge in sich enthalten, und auf welche sich folglich die Stärke des Schlags vertheilt, und auch verursacht, daß die Krümmungen dieser Cirkel weniger stark werden. Man muß also die Aufmerksamkeit auf die Längen und die Quadrate der Diameter wenden, und aus der Uebereinstimmung ihrer Wirkungen das Verhältniß

der Töne ziehen. Wenn zum E. die Basis des einen Cylinders 4, und die Höhe 2 ist, unterdessen die Basis und die Höhe des zweyten, jede nur 3 ausmachen, so wird das Verhältniß ihrer Töne durch die Zahlen 32 und 27 ausgedrückt, und vom zweyten zum ersten wird der Ton steigen, wie d zu f, das heißt: der Ton des zweyten wird 27, und der Ton des ersten 32 Grade hoch seyn.

Wenn die Basis des zweyten 3 und seine Höhe 9 wäre, so würden die Cirkel dieses Cylinders 9 seyn, und wenn sie alsdann durch die Höhe multiplicirt würden, so käme das Facit 81 heraus, und 81 begreift dreymal 27 in sich. Folglich würde der Ton des ersten dreymal höher seyn, als der Ton des zweyten, er würde also noch eine Quinte über die Octav hinausgehen. Diese zween Töne würden seyn, wie G. d.

Diese Theorie stimmt mit der Bemerkung überein, die man dem Pythagoras zuschreibt, und die zuerst Gelegenheit gegeben hat, die Verhältnisse der Töne mit Zahlen auszudrücken. Er hörte von ungefähr vier Schmiede, deren auf den Amboss schlagende Hämmer consonirende Töne hervorbrachten. Er wog sie, und fand, daß sich ihre Gewichte verhielten, wie die Zahlen 6, 8, 9, 12, und daß die größten nach dem Verhältniß ihres Gewichts auch die tiefsten Töne verursachten. Diese Hämmer waren von einerley Materie, und wahrscheinlich auch ihre Figuren einander gleich; in diesem Fall mußte man, um ihre Dichtigkeit und folglich auch Schwere zu wissen, das Quadrat ihres Diameters durch ihre Höhe multipliciren.

Man hebt eine Schwierigkeit.

10. Ich werde diesen Abschnitt, über die Natur des tiefen und höhern Tons, mit der Aufklärung einer Schwierigkeit beschließen, die denen leicht vorkommen könnte, welche die verschiedenen Theile des Systems, welches ich über den Ton gebe, miteinander vergleichen wollen.

Wenn

Wenn die höhern Töne in eben derselben Zeit eine größere Anzahl von Vibrationen machen, als die tiefern, so scheint es, daß sie sich auch mit mehrerer Geschwindigkeit ausbreiten müßten; indessen breiten sich doch alle Töne mit einer gleichen Geschwindigkeit aus. Um diese Dunkelheit aufzuklären, wollen wir zwei in die Octav gestimmte Saiten annehmen, das heißt: deren eine zweimal vibriert, wenn die andere nur eine Vibration macht, und sie uns so vorstellen, als wenn sie mit einem Grad von Stärke angeschlagen wären, der in beiden gleich lange Vibrationen hervorbrächte, z. E. von einer Linie. Wir setzen also, daß die erste durch ihre Ausdehnung hundert Maaß von Luft forttreibe in einer Minute; die zweite, welche während dieser Minute nur die Hälfte ihrer Bewegung macht, wirkt im Grunde nicht auf weniger Theile, sondern preßt sie nur weniger zusammen (wenn sie nicht von ihrer Dicke und Dichtigkeit eine Stärke wieder erhält, die sie durch ihre Langsamkeit verliert, in welchem Fall die Wirkungen gleich sind). Während der zweiten Zeit kommt die erste wieder zurück und hört auf, ihre Welle weiter fortzutreiben, anstatt daß die zweite, indem sie ihren Weg verfolgt, die übrige noch hundert Maaß fortreibt. In der dritten Zeit wirkt die zweite nicht mehr, und die erste, welche noch jetzt eben so viel Wirkung hervorbringt als in der ersten Zeit, muß ihre Welle in eine Entfernung von zweihundert Maaß forttreiben. Auf diese Weise kommen beyde Töne an das nämliche Ziel, ohne daß unter der Zeit der Ankunft des einen und des andern irgend eine andere Verschiedenheit wäre, als der kleine Augenblick, während dessen eine Ausdehnung vorgeht, in der That ein sehr unmerklicher Unterschied.

Wenn man die Aktion zweyer in die Quinte gestimmten Saiten vergleicht, so wird man finden, daß die höhere ihre Welle etwa während der Zeit ihrer ersten Aus-

Dehnung 200 Maass treibt. 2) Daß die tiefere die tiefere die tiefere 200 forttreibt, denn die Bewegung der tiefern dauert 3 Zeiten, wenn die Bewegung der höhern nur 2 dauert. 3) Daß am Ende der fünften Zeit die Welle der höhern ebenfalls in der Entfernung von 300 Maass ankommen wird. So daß also während einer Vibration, und eines Viertels derselben, der höhere Ton der Quinte eben so weit kommt, als der tiefere.

Ich habe gleich anfänglich vorausgesetzt, daß die Vibrationen einen gleichen Weg machten, um die Vergleichung derselben zu erleichtern. Aber die Fortpflanzung des Schalls würde ganz auf die nämliche Art geschehen, wenn auch eine mit einem stärkern Schlag angeschlagene Saite in ebenderselben Zeit einen weitem Weg machte; denn was sie an Geschwindigkeit zuzimmt, das verliert sie wieder durch Krümmungen, und durch die lebhaftere Zusammenpressung der Theile, auf welche sie wirkt, und verbreitet sich daher doch nicht über eine größere Menge.

Berechnung
der Vibrationen.

II. Die Töne der Orgelpfeifen bestätigen vollends unsere Hypothese über die Natur des tiefen und hohen Tons. Diese Pfeifen geben diese Töne nach dem Verhältniß ihrer Länge, weil der Wind, der in alle mit einer gleichen Geschwindigkeit geht, die Luft, die sie in sich enthalten, mit desto mehrerer Langsamkeit forttreibt, je größer die Menge derselben darinn ist, das heißt, je länger sie sind. Es ist wahr, die tiefen haben mehr Diameter, wenn aber vermittelst desselben mehr Wind hineinkommt, so geschieht es blos nach dem Verhältniß ihrer Dicke, und nicht nach dem Verhältniß ihrer Länge, so daß die Langsamkeit der Ausdehnung der Luft außer den Pfeifen allemal dem Verhältniß ihrer Längen entspricht.

Daher kann man nicht blos die Verhältnisse der Töne mit hinlänglicher Gewißheit gewahr werden; sondern man kann sogar wissen, wie viel Vibrationen jeder Ton

Ton in einer gewissen Zeit macht. Wenn man zum E. drey Pfeifen zugleich angeben läßt, deren erste mit der zwoten eine große Terz, und mit der dritten eine kleine Terz macht, so werden sich die Töne der erstern und zweyten im ersten Augenblick ineinander mischen, aber dann nicht eher wieder zusammen kommen, bis die eine 4, und die andere 5 Vibrationen wird gemacht haben. Die Töne der erstern und dritten werden sich anfänglich auch ineinander mischen, aber sie werden sich bald wieder trennen, und nicht eher wieder zusammen kommen, bis die erste 5 und die dritte 6 Vibrationen wird gemacht haben.

Aber weil die Klänge der zwoten und dritten sich verhalten wie 24 zu 25, so muß, damit diese drey Töne, welche sich bey ihrer Entstehung vermischet hatten, sich zum zweytenmale ineinander mischen, und gleichsam nur ein einziger Ton werden, der erste 20, der zweyte 25, und der dritte 24 Vibrationen machen; denn 20 verhält sich zu 25, wie 4 zu 5, und 20 zu 24, wie 5 zu 6. Dieses also würde geschehen, wenn die Länge der erstern gegen die Länge der zwoten wie 25 zu 20, und die Länge der zwoten gegen die Länge der dritten wie 25 zu 24 wäre. Man hat dieses nämliche Verhältniß, wenn man der ersten 60, der zwoten 48, und der dritten 50 gleiche Theile giebt.

Wenn sich also in dem Raume einer Secunde diese drey Töne genau viermal ineinander mischen, so beweist es, daß die kürzeste Pfeife in einer Minute 100 Vibrationen macht, weil die 25ste Vibration viermal wieder kommen muß, um sich viermal mit den Vibrationen der andern zu vermischen. Man hat daher entdeckt, daß eine 5 Fuß lange Pfeife in einer Secunde 100 Vibrationen in der Luft verursache; daraus läßt sich leicht folgern, daß der Ton einer 10 Fuß langen 50, und einer 40 Fuß langen 12½ bewirke. Dies ist aber der letzte Grad von Tiefe, und jede Bewegung der Luft, welche in einer Se-

cunde das Ohr weniger als 12 mal berührt, ist nicht mehr verständlich. In der Höhe können die Vibrationen so häufig werden, daß es unglaublich seyn würde, wenn man nicht wüßte, daß die Geschwindigkeit ohne alle Gränzen zunehmen kann. Eine Pfeife von der Länge eines Fußes bringt in einer Secunde fünf Vibrationen hervor, und wenn das Rohr nur zweien Daumen lang ist, so macht es in der nämlichen Zeit, das heißt, in der Zeit des dreystausend und sechshundertsten Theils einer Stunde, 3000 Vibrationen.

Siebenter Abschnitt.

Vom Ursprung und dem Fortgang der Musik.

I.

Das Ohr verlangt Man-
nigfaltigkeit
und Einheit.

Ein einziger Klang kann auf keine andere Art schön seyn, als vermittelst seines Verhältnisses mit der Einrichtung des Ohrs, und wenn er es hinlänglich beschäftigt, ohne es zu belästigen. Wir lieben die starken und lebhaften Eindrücke mehr als die schwachen, sobald ihre Lebhaftigkeit nicht so weit geht, daß sie Unordnung anrichtet. Diese Schönheit ist, wie man sieht, relativ, und veränderlich, weil die Beschaffenheiten eines Ohrs sich nicht immer gleich bleiben können.

Um Schönheit in mehreren aufeinander folgenden Tönen zu finden, müssen sie verschieden, und ihre Verschiedenheiten wieder mit Einheiten untermischt seyn. Die Vögel verändern hauptsächlich ihren Gesang, indem sie durch verschiedene Grade von Stärke gehen; sie verändern ihn auch noch durch verschiedene Tremulanten, durch verschiedene Modificationen von ungleicher Dauer, und diese Verschiedenheiten haben ihre Abwechselungen; man

erwar-

erwartet sie, und freut sich, die Erwartung erfüllt zu sehen, hauptsächlich wenn etwas erwartetes mit einiger Verschiedenheit ins Ohr fällt, die man nicht erwartete, und wenn die Einheit durch Mannichfaltigkeit gleichsam gewürzt wird.

Die Menschenstimme und der Klang der Instrumente, die man erfunden hat, mit der aus den verschiedenen Graden von Stärke entstehenden Mannichfaltigkeit zusammengenommen, tragen alle zur Verschiedenheit der Töne bey.

2. Wenn die Theorie der Praxis vorgegangen wäre, um unter allen möglichen Tönen diejenigen zu wählen, die dem Ohr am angenehmsten und angemessensten sind, so hätte man nur eine große Reihe Pfeifen nehmen dürfen, deren Längen sich untereinander verhalten hätten, wie die Zahlen 1, 2, 3, 4, u. s. w. bis 100. In dieser großen Mannichfaltigkeit würde man bald bemerkt haben, welche Zusammenklänge dem Ohr am angenehmsten gewesen wären; allein diese Entdeckungen sind durch weit unvollkommenere Versuche gemacht worden.

Wie man das raus gekommen ist, die Haupttöne der Musik hervorzu bringen.

Sobald man einen Ton hervorgebracht, und sich die Wiederholung desselben durch einige Uebung leicht gemacht hatte, suchte man einen andern, der diesem auf eine angenehme Art nachfolgen konnte. Nun beweist die Erfahrung, und es ist leicht zu begreifen, daß eine Veränderung in den Organen der Stimme, wodurch sie fähig wird, eine doppelte Wirkung hervorzubringen, leichter ist, und sich geschwinde findet als eine zusammengesetztere Veränderung, die durch diese Zusammensetzung einen Ton hervorbringt, dessen Verhältniß gegen den ersten weniger einfach ist. Aus dieser Ursache geht man so leicht zur Octav, das heißt, zu einem Ton, dessen Vibrationen noch einmal so häufig sind, und also in den Organen

der Stimme eine doppelte Spannung voraussetzen. Es ist weit leichter dahin zu kommen, als zu einem andern, der sich gegen den erstern verhalten würde, wie 2 zu 5, oder wie 1 zu $1\frac{1}{4}$, das heißt, wie 4 zu 7, u. s. f.

Ueberdem hat das Ohr selbst viel Einfluß auf die Stimme, vermittelst der Verbindung, die der Schöpfer zwischen die Organen des Gehörs und der Sprache gelegt hat, ohne welche es sehr schwer seyn würde, reden zu lernen, anstatt daß jetzt nichts leichter ist. Nun haben wir gesehen, daß zur nämlichen Zeit, da sich ein Ton deutlich hören läßt, derjenige, der mit ihm in dem Verhältniß der Octav steht, das heißt, der noch einmal so hoch ist, ebenfalls anfangs zu entstehen, daß das Ohr sich dahin neige, ihn zu hören, und gleichsam ein Verlangen darnach bekomme. Der erste Uebergang war also in die Octav.

Aus eben diesen schon angeführten Ursachen mußte nach der Octav zuerst die Quinte entstehen, das heißt, nachdem zween Töne gefunden worden, welche untereinander in dem Verhältniß 1 : 2 stehen; so war die natürlichste und leichteste Veränderung derjenige Ton, der mit einem andern in dem Verhältniß 2 : 3 stand.

Nach diesem folgt das Verhältniß 3 : 4, welches man die Quarte genannt hat. Die Alten machten viel Wesens von ihr, und mit Recht, denn an sich selbst hat sie ihre Schönheit, weil sie Einheit und Mannichfaltigkeit in sich enthält: ihre Abwechslungen zwischen Einheit und Mannichfaltigkeit sind nicht so häufig wie bey der Octav und Quinte, aber nicht weniger genau. Es ist wahr, wenn man den tiefen Ton und die Quinte nebst der Quarte zugleich hört, so mißfällt dieser Zusammenklang aus einer schon angeführten Ursache. Aber diese Ursache findet nicht statt, wenn sie sich blos nachfolgen, wie bey den Alten, deren Musik nicht, wie die unsrige, vielstimmig war; denn wenn wir dieses auch nicht aus auf uns gekommenen praktischen Werken von ihnen wissen, so hat uns

uns doch die Zeit eine Menge Schriften aufbewahrt, die die Theorie ihrer Musik weitläufig abhandeln. Und so weit auch ihre Musik gekommen seyn mag, so findet man doch in allen diesen Schriften nicht ein Wort, woraus sich nur muthmaassen ließe, daß sie die Kunst verstanden hätten, zu gleicher Zeit verschiedene Töne auf eine angenehme Art hören zu lassen.

Aber ohne daß man nöthig hatte, die Quarte zu suchen, fand sie sich von selbst, sobald man die Quinte und Octav hatte, denn diese ist schon eine Quarte gegen jene. Sobald man zween Töne hatte, die sich verhielten wie 1 zu 2, oder wie 2 zu 4, und außerdem noch einen, dessen Grad von Höhe der Zahl 3 entsprach, so hatte man drey Töne, die sich unter einander verhielten wie 2, 3, 4, und die zween letzten zeigten eine neue Consonanz, die man nicht nöthig hatte, lange zu suchen; man dachte bloß darauf, eine Quarte gegen die Tiefe (unterwärts) zu machen, so wie sich eine oberwärts fand, und man erhielt vier Töne in dem Verhältniß 6, 8, 9, 12.

Auch indem man eine zwote Quinte suchte, die der Octav im Absteigen entsprach, entdeckte man ein zwote Quarte. Es fand sich zu gleicher Zeit auch noch ein neuer Ton von selbst, im Aufsteigen, im Verhältniß 8 zu 9. Diese sanftere Fortschreitung, dieser Gang vom zweyten Ton zum dritten, weniger heftig als vom ersten zum zweyten, oder vom dritten zum vierten, und daher auch natürlicher, und der gewöhnlichen Rede näher und angemessener, erregte den Gedanken, die erste Quarte in Intervallen abzutheilen, und sie mit Tönen auszufüllen, deren Fortschreitung sanft wäre.

3. Vier Saiten, deren jede höher war als die vorhergehende, nach dem Verhältniß $\frac{6}{8}$ vom Tetra-
chord.
der Zahlen 6: 8, 9: 12, ließen eine Octav hören, 6: 12,
zwo Quinten 6: 9; 8: 12, zwo Quartan 6: 8; 9: 12,
oder, um mich genauer auszudrücken, sie ließen die Con-
sonanz

sonanz; die man die Octav genannt hat, und deren hoher Klang sich gegen den tiefen verhält, wie 2 zu 1, hören. Ferner zwei Consonanzen, die man Quinten genannt hat, und die sich verhalten wie 3 zu 2; und endlich zwei andere, welche man Quartan genannt hat, in dem Verhältniß von 4 zu 3. Man hält dafür, daß dieses das älteste Le- trachord ist, und Lyra genannt worden.

Der Ton, welcher von der zweiten Saite zur dritten nur so fort schritt, wie 8 zu 9, erregte den Gedanken, zwischen die zwei ersten auch noch einige Saiten einzuschalten. Man gieng also in dem Verhältniß 8: 9 fort, vom tiefsten Ton an, und dies war der zweite Ton; dann gieng man noch einmal in dem Verhältniß 8: 9 vom zweiten zum dritten Ton. Um diese zwei Fortschreitungen durch drei Zahlen auszudrücken, welche dem ersten, zweiten und dritten Ton entsprechen, muß man sich größerer Zahlen als 8 und 9 sind, bedienen; sie müssen aber unter sich das nämliche Verhältniß beibehalten. Diese Zahlen sind 64, 72, 81, das heißt 8 mal 8, und 9 mal 8, hernach 8 mal 9, und 9 mal 9.

Zwischen diesem dritten und vierten Ton, der die Quarte endigte, und sich folglich gegen den ersten verhielt, wie $85\frac{1}{3}$ zu 64, fand sich ein Intervall von sehr geringer Erhöhung, und wo der Ton hinaufstieg, wie von 81 zu $85\frac{1}{3}$, oder um diesen nämlichen Gang ohne Bruch auszudrücken, wie von 243 zu 256. Also war die Quarte mit zweien ganzen Tönen, die man nachher große Töne genannt hat, und mit einem sehr kleinen halben Ton ausgefüllt; diesen halben Ton setzte man zur tiefsten Saite, so daß die erste Fortschreitung war, wie von 243 zu 256, und die zwei folgenden beide wie von 8 zu 9; daher entstanden vier Saiten, deren Töne nach dem Verhältniß der Zahlen 243. 256. 288. 324. aufstiegen, und diese vier Töne machten eine Quarte aus; denn der erste verhält sich zum vierten wie 3 mal 81 zu 4 mal 81, oder wie 3 zu 4.

3 zu 4. Man nannte dieses das diatonische Tetrachord.

Einige theilten die Quarte anders; die erste Fortschreitung war wie im diatonischen Tetrachord von 243 zu 256. Aber die zweite, anstatt von 8 zu 9, oder von 72 zu 81 zu seyn, war etwas sanfter, und blos wie 76 zu 81.

Um die Quarte zu endigen, war es nun eine notwendige Folge, daß die dritte Fortschreitung ein wenig stärker als von 8 zu 9 wurde, und sie gieng von 16 zu 19. Die Zahlen 4617, 4864, 5184, 6156, drückten das Verhältniß dieser vier Töne aus.

Vermitteltst fünf Saiten vereinigte man diese zwei Arten, und diese fünf Saiten gaben Töne, deren Verhältniß sich durch folgende fünf Zahlen ausdrückte:

4617.

4864.

5184.

5472.

6156.

Das Verhältniß des ersten Tons gegen den zweiten war 243 zu 256; vom zweiten zum vierten, eben so wie vom vierten zum fünften, 8 zu 9; auf diese Weise hatte das diatonische Geschlecht unter der ersten, zweiten, vierten und fünften Saite statt.

Das Verhältniß des zweiten Tons zum dritten war 76 zu 81; und von dem dritten zum fünften, 16 zu 19. Also waren die erste, zweite und fünfte Saite beyden Geschlechtern gemein; die vierte war blos fürs diatonische, und die dritte blos fürs zweite: und da diese dritte Saite eine von den übrigen ganz verschiedene Farbe hatte, so nannte man dieses Geschlecht, wozu sie gehörte, zum Unterschied das chromatische.

Endlich noch ein drittes Geschlecht, welches man das enharmonische nannte, theilte den ersten halben Ton,

Ton, dessen Verhältniß ist wie 243 zu 256, in zween andere, die sich verhielten wie 486 zu 499, und 499 zu 512. Um dieses dritte mit den zween andern zu verbinden, mußte man eine neue Saite zwischen die erste und zwote einschalten; und diese Abtheilung der Quarte in 6 Saiten verschaffte, wie man sieht, verschiedene halbe Töne, nämlich vom ersten zum zweyten, vom zweyten zum dritten, vom dritten zum vierten, und vom vierten zum fünften. Vom fünften zum sechsten blieb übrig. Von diesem stieg man noch zu einem andern gleichen, der die Quinte voll machte. Diese Saite war die erste, und machte den tiefsten Ton einer zwoten Quarte aus, in welcher man den nämlichen Abtheilungen, wie bey der ersten, folgte. Also machten zwe Quarten eine Octav aus, und zwe Octaven enthielten vier Quarten.

Wenn man sich an einem Geschlecht begnügte, so machten 8 Saiten die erste Octav aus, und da der höchste Ton dieser ersten Octav der tiefste einer zwoten wird, so brauchte diese zwote Octav nur 7 Saiten; also würden 15 Saiten vier Tetrachorde in sich enthalten. Zwischen der höchsten des ersten, und der tiefsten des zweyten, war ein Ton; und eine solche Octav, deren zwe Quarten durch einen Ton voneinander abge sondert waren, wurde unverbunden (*disiuncta*) genannt, um sie von einer andern zu unterscheiden, wo die höchste Saite des ersten Tetrachords die tiefste des zweyten war; diese Octav nannte man die verbundene (*coniuncta*), weil ein und ebender selbe Ton die zwe Quarten miteinander verband.

In der ersten Gattung gieng man von der vierten Saite zur fünften durch einen ganzen Ton; in der zwoten aber durch einen halben. Durch diese Veränderung eines Tons in einen halben, ist wahrscheinlich zuerst der Gebrauch des weichen *b* entstanden.

Die Abtheilung der Töne in vier, deren tiefster gegen den höchsten allemal eine Quarte, und eine Consonanz,

nanz, deren Verhältniß wie 3 zu 4 war, ausmachte, war bey den Alten außer Zweifel. Eben so gewiß giengen sie von der ersten Quarte zu einer zwoten, von der zwoten zu einer dritten, und von der dritten zu einer vierten. Die zwey ersten dieser Quartan waren in 7 Saiten enthalten, weil die vierte Saite zugleich die höchste der ersten, und die tiefste der zwoten Quarte war. Sie nahmen noch die nämliche Anzahl von Saiten für die dritte und vierte Quarte, und verbanden mit diesen 14 Saiten eine fünfzehnte, deren Ton nach dem Verhältniß von 9 zu 8 unter die tiefste Saite herunterstieg. Und auf diese Art machten sie zwey Octaven voll. Dieser 15 Saite gaben sie den Namen Proslambanomenos (*chorda assumpta*). Das unterste Tetrachord wurde Tetrachordum Hypaton oder principalium genannt, und das oberste Tetr. hyperbolæon oder excellentium. Das zweyte Tetrach. meson oder mediarum; und das dritte Tetr. synemmenon oder conjunctarum. Jede Saite hatte noch außerdem ihren besondern Namen. Man bezeichnete sie auch noch mit den Buchstaben des Alphabets, nämlich die erste Saite des Tetrachords mit A.

Das Tetrachord ist also, wie ich eben schon gesagt habe, bey den Alten fest und bestimmt gewesen; aber die Abtheilung desselben war veränderlich. Denn außer den drey Geschlechtern, wovon wir schon geredet haben, giengen einige auch vom ersten Ton zum zwenten nach dem Verhältniß 20 : 21, vom zwenten zum dritten 9 : 10, und vom dritten zum vierten 7 : 8, so daß diese vier Töne sich verhielten wie die Zahlen 1260, 1323, 1470, 1680.

Einige machten auch drey Arten von Tetrachorden; in dem lebhaftesten und heitersten folgten sich die Töne nach dem Verhältniß der Zahlen 72, 80, 96; die zwey ersten Fortschreitungen verhielten sich wie 8 : 9, und die dritte wie 15 : 16.

Der

Die Töne des sanftesten stiegen wie die Zahlen 168, 189, 216, 224, das heißt, 1) 7: 8; 2) 9: 10; 3) 20: 21. Zwischen diesen beiden hatten sie noch ein mittleres, dessen Quarte aus den Tönen 9, 10, 11, 12 gebildet wurde, und diese Gleichheit verursachte, daß man diesem Tetrachord den Namen des gleichen gab; obgleich die Fortschreitungen desselben nicht alle gleich waren.

Endlich gab es auch einige, die zween abgefonderte Tetrachorde machten, indem sie vermittelst acht Saiten eine Octav zusammensetzten, deren Töne immer stufenweise höher stiegen, nach dem Verhältniß der Zahlen 18, 20, 22, 24, 27, 30, 33, 36.

Von der Vortrefflichkeit der Musik der Alten.

4. Auf diesem Fuß stand also die Musik der Alten. Die Kunst, verschiedene Stimmen zusammen zu setzen, kannten sie weder in der Vokal- noch Instrumentalmusik. Sie hatten weder Serten noch Terzen, die unsere Musik nicht entbehren könnte, weil sie einen großen Theil ihrer Schönheit durch sie erhält. Indessen erzählt man doch Wunderdinge von der Musik der Alten, und man ist in keiner geringen Verlegenheit, die erstaunlichen Wirkungen, die man ihr zuschreibt, zu erklären. Sie erregte die Leidenschaften und besänftigte sie wieder; sie bemächtigte sich des menschlichen Herzens; sie floßte ihm Freude, Traurigkeit, Muth, Zorn, Liebe u. s. f. ein, und wußte es hernach auch wieder zu beruhigen. Es kann seyn, daß man vieles übertrieben, und von Jahrhundert zu Jahrhundert vergrößert hat. Die Neigung, welche man hat, das Alterthum zu bewundern, hat von jeher die Menschen verführt, dem Fabelhaften das Ansehen des Wahren zu geben. Aber es kann auch bey allen dem viel Wahres mit darunter seyn. 1. Die Wirkung der Musik hängt nicht weniger von der Neigung und Liebe zu ihr, als von ihrer eigenen Vortrefflichkeit, ab. Eine mit großer Aufmerksamkeit angehörte Rede bemeistert sich eines Herzens, welches

welches sie nicht im geringsten würde bewegt haben, wenn sie nur oben hin angehört worden wäre. Was können nicht Bälle, Opern und Comödien über ein junges und zartes Herz? aber was würden sie über einen ernsthaften Alten vermögen? Nun war die Neigung zur Musik bey den Alten allgemein, — man mußte Musik verstehen, wenn man für einen feinen Menschen angesehen seyn wollte; und dieses Talent wich bey ihnen keinem andern an Verdienst, als der Beredsamkeit, und der Geschicklichkeit in der Kriegskunst. Was konnte also die Musik nicht über Herzen, die sich eine Ehre daraus machten, sich ihr zu überlassen, und die eine lange Gewohnheit ihrem Einfluß und ihrer Wirkungskraft unterworfen hatte?

Ein Edelmann, der die Wissenschaften liebte, und sich auf seinen Reisen mit einem Gelehrten vom ersten Rang unterhielt, hörte in einem Zimmer, nahe an dem, in welchem er war empfangen worden, eine Laute spielen; die harmonischen Töne dieses mit der äußersten Vollkommenheit gespielten Instrumentes, machten ihn zerstreut, er merkte nicht mehr auf die Unterredung, brachte seine Entschuldigung deswegen vor, und bat endlich, daß man ihn doch diese göttliche Person möchte sehen lassen. Der Gelehrte wurde verwirrt über seine Bitte, und bat ihn, er möchte seine Neugierde nicht weiter treiben; er sagte ihm, daß er zu geschwind die Sprache verändern würde, und daß ihm der Anblick der Person, welcher er so große Lobsprüche belegte, mehr Misvergnügen machen würde, als ihm ihre Laute nur immer Vergnügen verursachen könnte. Er bestand aber auf seiner Bitte, und man mußte ihm willfahren. Er sah bald, daß man Ursache gehabt hatte, ihn davon abzubringen. Er erstaunte über die Häßlichkeit eines Gesichts, auf welchem die Blattern alle ihre Grausamkeit ausgeübt hatten; aber die Laute, ungeachtet dieses Anstoßes bemächtigte sich beständig seines

Mus. Ktit. Bibl. 2 B. G Her.

Herzens, und seine Leidenschaft gieng so weit, daß er die Person heyrathete.

Zuverlässige Leute haben mich versichert (und es ist keine Geschichte, die sie blos vom Hörensagen hatten), daß ein Edelmann auf einer italiänischen Reise für die Musik so eingenommen worden; daß er sich, um eine vorzüglich schöne Stimme zu bekommen, zu einer Ausschweifung entschloß, die einem der gelehrtesten und trefflichsten Männer der alten Kirche, selbst im geistlichen Verstande, des Namens eines Vaters beraubt hat.

Was könnte man nicht von der Musik erwarten, und was würde ihr bey Menschen, die sie in einem solchen Grad lieben, unmöglich seyn? Es ist also wahrscheinlich dieser Neigung, die die Alten zu ihr hatten, zuzuschreiben, daß sie so viel über sie vermocht hat.

Vielleicht war auch ein großer Theil ihrer Wirkungen der außerordentlichen Vollkommenheit ihrer Instrumente bezumessen, deren sie sich bedienten, und der Geschicklichkeit, womit sie sie in allen Graden von Stärke und Schwäche, und der zur Hervorbringung wunderbarer Wirkungen notwendigen Delicatesse zu spielen wußten. Alles, was uns von den Alten noch übrig ist, beweist, daß sie vortreffliche Künstler waren. Heutigestages wird ein schöner Violinist besser gefallen, als ein mittelmäßiger Lautenist, und die Wirkung einer Sinfonie hängt nicht weniger von den Spielern, als von der Schönheit der Composition, ab.

Außerdem, da, wie jedermann gesteht, das natürliche am allerleichtesten zum Herzen geht, so konnten die kleinen halben Töne, die sich außerordentlich fein und sanft aufwärts oder unterwärts zogen, und die sich in der Musik der Alten in großer Menge fanden, ihren Gesängen Wendungen geben, die den Wendungen der gewöhnlichen Stimme näher waren; und dies machte ihre Musik um

so

so viel wirksamer, je weniger sie nach Kunst schmeckte, und Schwulst hatte.

Endlich hatten die Verse der Alten, die mannichfaltiger als die unsrigen waren, und Rhythmen und Maße hatten, die sehr verschieden zusammengesetzt wurden, einen Wohlklang, der sich besser zum Wohlklang der Musik schickte, als die unsrigen. Und aus der Uebereinstimmung mit dem Klang, und der natürlichen Aussprache der Worte, erhält der Gesang eine von seinen größten und wirksamsten Schönheiten.

5. Die älteste Musik hatte in ihren Tetrachorden keine andern Consonanzen als die Octav, die Quinte und Quarte. Aber in der Folge setzte man die Terzen hinzu, deren große sich verhielt, wie 4 zu 5, und die kleine, wie 5 zu 6. Man führte also vier verschiedene Tetrachorde der Alten ein.

Die vier Töne des ersten stiegen nach dem Verhältniß der Zahlen

45, 48, 54, 60.

Die vier des zweyten

60, 64, 72, 80.

Die vier des dritten

90, 96, 108, 120.

Und endlich die vier des letzten

120, 128, 144, 160.

Die Zahlen werden in jedem Tetrachord größer, als sie im vorhergehenden waren. Aber ihr Verhältniß bleibe beständig das nämliche. Vom ersten zum zweyten ist ein großer halber Ton, 15 : 16. Vom zweyten zum dritten ein großer Ton, 8 : 9. Vom dritten zum vierten ein kleiner Ton, 9 : 10. Vom ersten zum dritten eine kleine Terz, 5 : 6; und vom zweyten zum vierten eine große Terz, 4 : 5.

In den Tetrachorden, von welchen ich eben geredet habe, ist der höchste Ton des ersten mit dem tiefsten des zweyten einerley; eben so wie der höchste des dritten mit dem tiefsten des vierten. Aber das zweyte Tetrachord hatte keine Saite mit dem dritten gemein; denn der höchste Ton des zweyten war 80, und der tiefste des dritten 90, so daß vom Ende des einen, zum Anfang des andern, ein Intervall von einem großen Ton 8 : 9 war. Man nannte diese Zusammensetzung der Tetrachorde unverbunden (Tetrachordum disjunctum), weil die zwey mittlern abgesondert waren.

Diese vier Tetrachorde waren aus 14 Saiten zusammengefest. Aber, um zwei Octaven voll zu machen, setzte man noch eine funfzehnte Saite hinzu, die einen großen Ton tiefer war, als diejenige, womit das erste Tetrachord angefangen wurde, und der sich folglich durch die Zahl 40 ausdrückte.

Dem unverbundenen Tetrachord (Tetrach. disjunctum) fügte man noch das verbundene bey (Tetrach. coniunctum) welches aus der höchsten Saite des zweyten die tiefste des dritten machte, und in diesem Tetrachord war das vierte vom dritten abgesondert.

Um sie zu vergleichen, muß man sich größerer Zahlen bedienen. Jedes hatte 15 Saiten, und wenn man den Ton des tiefsten durch die Zahl 120 ausdrückt, so wird die Reihe zur Linken die Tonfolge des ersten, und die Reihe zur Rechten die Tonfolge des zweyten andeuten.

120	G	120	A
135	A	128	b
144	B	144	C
162	C	160	D
180	D	180	E
192	E	192	F
216	F	216	G
240	G	240	a
270	a	256	b
288	b	288	c
324	c	320	d
360	d	360	e
384	e	384	f
432	f	432	g
480	g	480	aa

Ich habe jeder Zahl gegen über, die die Erhöhung eines Tons anzeigt, den Buchstaben gesetzt, dessen man sich zur Andeutung dieses Tons bedient, wovon ich das ganze Geheimniß erklären will. Man hat die sieben Saiten, welche die zwey ersten Tetrachorde ausmachen, mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabeths bezeichnet, und im unverbundenen Tetrachord hat man die Saite, die noch unter der tiefsten lag, mit einem G angedeutet; also war die erste Octave zwischen zween G G enthalten, und daher entstand das Wort Gamma, denn das G wird im Griechischen Gamma genannt. Da nun die funfzehnte dem unverbundenen Tetrachord beigefügte Saite die nämliche war, womit das verbundene angefangen wurde, so wurde jene, die im ersten den Namen G hatte, im zweyten A genannt, und folglich bekam das A in dem einen den Namen b in dem andern; und da man in dem ersten von A zu B einen Ton fortschritt, anstatt daß im zweyten, indem man ebenfalls von einem dieser Buchstaben zum andern gieng, nur in einem

G 3^a einem

einem halben Ton fortgeschritten wurde, so bekam das *b*, das diese sanftere Fortschreitung andeutete, eine rundere Figur, und wurde das weiche *b* genannt; das andere, welches eine größere Fortschreitung andeutete, wurde das viereckigte *B*, oder *B♯* or genannt.

Vom *Seras*
chord.

6. Auf das Tetrachord folgte das *Hexachord*, dessen Erfinder Guido aus Arezzo war. Das neue Tetrachord hatte den Vortheil der Terzen vor dem alten voraus. Weil es aber die Unbequemlichkeit hatte, zwei falsche Quinten in einer einzigen Octav zu haben, nämlich *A E*, 45 und 64, und *C G*, 54 und 80, so suchte man eine andere Einrichtung der Töne, und man sehe, wie es angefangen wurde. Ich habe schon gesagt, daß man, nach dem Verhältniß 3 : 4, auch noch eines von 4 : 5 gefunden hatte, und da man vom tiefsten Ton der Octav an, gleich in dem Verhältniß 8 : 9, gegen die Höhe zu fortschritt, so brachte die große Terz, die sich verhielt, wie 4 : 5, oder 8 : 10, einen dritten Ton hervor, der vom zweyten Ton der Octav in dem Verhältniß 9 : 10 fortschritt. Das erste dieser Intervallen wurde der große Ton genannt, und das zweyte der Kleine. Also waren vom tiefsten Ton an, bis zu dem, welcher in dem Verhältniß 4 : 5 über ihn hinaufstieg, zweyen eingeschobene Töne, und dies brachte die Reihe 24, 27, 30, 32, hervor, welche eine Quarte ausfüllte; denn 24 ist zu 32, wie 3 zu 4, oder 3 mal 8 zu 4 mal 8. Vom dritten Ton, 30, zum vierten, 32, ist eine Fortschreitung von 15 : 16, die den Namen eines halben großen Tons bekommen hat.

In dieser Beschaffenheit hatte man also das Verhältniß 24 : 30, welches das nämliche ist, als 4 mal 6 zu 5 mal 6, oder 4 zu 5, und nannte es die große Terz, weil es sich zwischen dem ersten und dritten Ton befand. Auch das Verhältniß 24 : 32, welches mit 3 : 4 einerley ist, und Quarte genannt wurde, weil es zwischen dem ersten

sten und vierten Ton statt fand. Ferner das Verhältniß $2:3$, oder $24:36$, welches Quinte genannt wurde, weil der der Zahl 36 entsprechende Ton den fünften Platz einnimmt.

Zwischen dem dritten und fünften Ton fand sich ein Verhältniß $30:36$, oder 5 mal 6 zu 6 mal 6, oder $5:6$, welches den Namen der kleinen Terz bekam.

Da man nun gleich anfänglich in dem Verhältniß $8:9$, hernach $9:10$, fortgeschritten war, so gieng man nun nach $32:36$, oder nach 8 mal 4, zu 9 mal 4, in dem Verhältniß 9 mal 4 zu 10 mal 4, fort, und der sechste Ton entsprach der Zahl 40.

Da nun bey den Alten derjenige, welcher eine Quarte hinaufzusteigen gelernt hatte, alle Töne kannte und anzugeben mußte, weil ihre ganze Musik von Quarte zu Quarte gieng; so war auf diese nämliche Weise bey dem Herachord derjenige, der seine Stimme nach den 6 Tönen ut re mi fa sol la abwechseln lassen konnte, schon zu allen mannichfaltigen Veränderungen fähig. Diese Namen, womit Guido aus Arezzo die Töne seines Herachords bezeichnete, nahm er von einer Hymne des heil. Johannes des Täufers.

UT queant laxis

FAMuli tuorum:

REsonare fibris

SOLve polluti

MIRA gestorum

LABii reatum

Sancte Joannes.

7. Also setzte man das Herachord an die Stelle des Tetrachords. Aber dieses dauerte nicht lange, und man fand, daß es bequemer war, dem 6ten Ton, der der Zahl 40 entsprach, einen 7ten, welcher nach dem Verhältniß $8:9$ höher war, beizufügen; man drückte ihn durch die Zahl 45 in folgender Reihe 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, aus. Von da

Von den
acht neuen
Tönen.

G 4

zum

zum achten 48, um mit dem ersten 24, in das Verhältniß 1 : 2, zu kommen, welches die Octav genannt wurde, — vom siebenten zu diesem achten, sage ich, fand sich eine Fortschreitung 15 : 16, die dem Verhältniß 30 : 32 ähnlich war; denn zwischen 2 mal 15 zu 2 mal 16 ist das nämliche Verhältniß, als zwischen 3 mal 15 zu 3 mal 16 oder 48.

Dadurch wurde die Octav ausgefüllt, und enthielt in sich: drey große Töne ut re, fa sol, la si, oder c d, f g, a h; zween kleine Töne, re mi, sol re, oder d e, g a; zween große halbe Töne, mi fa, si ut, oder e f, h c; drey große Terzen, ut mi, fa la, sol si, oder c e, f a, g h; zwo kleine Terzen, mi sol, la ut, oder e g, a c; vier reine Quarten, ut fa, re sol, mi la, sol ut, oder c f, d g, e a, g c; drey reine Quinten, ut sol, mi si, fa ut, oder c g, e h, f c; eine falsche Quarte, fa si, oder f h, denn 32 : 45 ist nicht wie 3 : 4; weil 32 : 45 ist, wie 3 mal 32 zu 3 mal 45, oder wie 96 : 135, anstatt daß das Verhältniß der Quarte durchaus wie 3 mal 32, oder 96, zu 4 mal 32 oder 128 seyn muß. Es ist also nöthig, um diese falsche Quarte zu verbessern, den Ton si oder h nach dem Verhältniß 135 : 128 heruntersteigen zu lassen, und diese Erniedrigung hat den Namen eines kleinen halben Tons bekommen. Man sieht auch noch aus diesem Beispiel, daß die Zusammensetzung der Töne, welche man suchte, einige hervorgebracht hat, die man nicht suchte.

Da die reine Quarte ut fa, oder c f, einen großen Ton, ut re, c d, einen kleinen Ton, re mi, d e, und einen halben großen Ton, mi fa, e f, in sich enthält, anstatt daß die falsche fa si, f h, einen großen Ton fa sol, f g, einen kleinen sol la, g a, und einen großen Ton la si, a h, daher man sie Triton nennt, in sich begreift, so scheint es, daß die Erniedrigung um einen kleinen halben Ton, wodurch sie rein wird, der Unter-

Unterschied eines großen Tons gegen einen großen halben ist; dies hat auch dieser Erniedrigung 135 : 128, den Namen des *b* mol zuwege gebracht, dessen Ursache wir schon erklärt haben.

Das Verhältniß von *re la*, *d a*, ist 27 : 40, oder 54 : 80, anstatt daß es zu einer reinen Quinte 54 : 81, oder 2 mal 27 zu 3 mal 27 seyn sollte. Der Ton *la*, *a*, sollte also ein wenig höher seyn, nämlich wie 80 : 81, um eine wahre Quinte auszumachen, und dieses beweist die Feinheit des Ohrs überzeugend, welches einen so kleinen Mangel schon fühlt. Dieser Unterschied 80 : 81, hat den Namen *Comma* bekommen.

Die Quinte enthält eine große Terz, *ut mi*, *c e*, und eine kleine, *mi sol*, *e g*, in sich. Die Differenz dieser Terzen ist 24 : 25, und wird *Diesis* genannt. Also ist die Musik mit verschiedenen ganzen und halben Tönen bereichert worden, die sie verschönern und mannichfaltiger machen.

Aber bey der wahren Schönheit, müssen nothwendig Mannichfaltigkeit und Feinheit miteinander abwechseln. Das letzte ist die Wirkung der Consonanzen, nämlich der Octav, Quinte, Quarte und zwey Terzen, wie wir gesehen haben.

Es ist wahr, die Quarte hat etwas unangenehmes. Die Ursache davon haben wir schon angeführt, und sie zeigt uns, warum sie weniger unangenehm ist, wenn sie oben liegt, als wenn sie unten liegt; *sol ut*, *g c*, z. B. mißfällt weniger als *ut fa*, *c f*. Dies kommt davon, daß je höher der Ton einer Saite ist, je weniger verursacht sie in derjenigen Erschütterung, die als Quinte neben ihr liegt. *Sol*, *g* erschüttert also die Faser *re*, *a* weniger, als *ut c* die Faser *sol g*. Es ist daher ein größerer Contrast zwischen *fa* und *sol*, *f g* der ersten Octav, als zwischen *ut* und *re*, *c d*, der zweyten, und folglich

lich hört das Ohr mit mehrerem Vergnügen sol ut, $\bar{g} \bar{c}$, als ut fa, c f. Im ersten Fall wird das dem ut, c, nahe liegende re, d, wenig erschüttert, im zweiten Fall aber das dem fa, f, nahe liegende sol, g, viel.

Achter Abschnitt.

Wo die festgesetzten Grundsätze genauer auf die Schönheit der Musik angewendet werden.

Nicht durch den Zusammenklang consonirender Töne allein, erhält die Musik Schönheit, sondern auch, wenn sich die Töne einander nachfolgen; weil das Gedächtniß den einen mit der Empfindung des folgenden vereinigt. Dies ist das Principium einer Menge von Regeln, die sich alle auf eine einzige zurück leiten lassen, wenn man sie zur Quelle zurück führt. Man muß nicht nur dissonirende Töne nicht zusammen setzen, sondern sie auch nicht unmittelbar aufeinander folgen lassen, wenn es nicht in dem Fall ist, wo sich eine Dissonanz von sehr kurzer Dauer, durch eine kleine Erhöhung oder Erniedrigung, in eine vollkommene und länger dauernde Consonanz verändert.

Dies ist nicht blos, um das Ekelhafte einer immerwährenden Einförmigkeit zu vermeiden, daß man die Folgen von zwey Octaven, von zwey Quinten, von zwey Terzen, und, aus wichtigern Gründen, von zwey Quartan (denn die Quarte gilt für nichts anders, als eine unvollkommene Dissonanz), verbietet und mißbilligt. Diese Folgen sind mehr als ekelhaft, sie sind uns beschwerlich, und wir finden sie selbstklingend. In der That, wenn c \bar{c} , und d \bar{d} aufeinander folgt, so entsteht durch den Nachklang der einen dieser Octaven, mit der Empfindung der andern, eine sehr lästige Secunde und Septime. Das erste c 24 ver trägt sich weder mit 27 dem ersten d, noch mit

mit 54 dem zweyten \bar{d} , eben so wenig, wie 27 das erste d mit 48 dem zweyten \bar{c} .

Ferner: wenn die zwey Quinten $c g$, $e h$ einander nachfolgen, so erregt die Empfindung des h der einen, gegen den Nachklang des vorhergegangenen c der ersten, eine sehr unangenehme Septime. Noch schlimmer ist es, wenn $f \bar{c}$ auf $e h$ folgt, weil h mit \bar{c} eine Secunde, und mit f eine falsche Quarte macht.

Wenn zwey große Terzen einander nachfolgen, so macht der erste Ton der einen, mit dem zweyten Ton der andern, eine falsche Quinte, weil sie übermäßig ist; und wenn zwey kleine Terzen aufeinander folgen, so entsteht ebenfalls eine falsche Quinte, weil sie mangelhaft ist; wenn man im ersten Fall den ersten Ton um eine Diesis erhöht, so kommt er dem vierten so nahe, als nöthig ist eine reine Quinte zu machen, und wenn man im zweyten Fall den vierten um eine Diesis erhöht, so wird er vom ersten gerade so weit entfernt, als es zu einer reinen Quinte nöthig ist.

Wenn man entferntere Töne nimmt, z. E. die zwey großen Terzen $c e$, $g h$, so haben sie doch, ob sie gleich die zwey Quinten $c g$, $e h$, in sich begreifen, durch die Untermischung der Septime $c h$ etwas sehr unangenehmes. Die zwey $c e$, $f a$, enthalten zwey Quarten. Die zwey kleinen Terzen $c g$, $a c$, erregen auch zwey $e f$, $g c$; aber sie sind doch noch erträglich, weil sie in der Höhe liegen. Das, was wir jetzt gesagt haben, kann auch zur Erklärung zweier anderer Consonanzen dienen, von welchen wir noch nicht gesprochen haben. Zwischen dem ersten Ton ut , c , 24, und dem sechsten la , a , 40, ist eine Consonanz, die man die große Sexte nennt, deren Verhältniß ist, wie 3 mal 8 zu 5 mal 8, oder 3 : 5; und zwischen dem dritten Ton mi , e , 30, und dem achten ut , c , 48, liegt eine andere Sexte, welche man die kleine nennt, deren Verhältniß 3 : 8 ist.

Man

Man sieht leicht, daß die Differenzen dieser Töne nur sehr selten zur Einheit zurück kommen, und daß das, was sie in sich enthalten, benahe unmerklich ist. Indessen haben sie doch ihren Werth, und man sehe, warum. In der Zeit, da das Ohr das unterste *c* vernimmt, wird es auch zugleich ein wenig von der höhern Octav davon berührt, und diese höhere Octav, deren Empfindung erregt werden will, macht mit dem *a*, dem zweyten Ton der Sexte, eine kleine Terz. Dies ist die Ursache, warum man so gut aus der großen Sexte in die kleine Terz gehen kann, die gerade die Octav voll macht. Das Gefühl der Octav, welches nur anfang, wird dadurch nun wirklich erregt; und wenn man von der großen Terz in die kleine Sexte geht, so ist die Fortschreitung ebenfalls sehr angenehm und consonirend; denn sie macht die Octav voll, deren *c* der Grundton der großen Terz *c e* war.

In den Beziehungen der gegenwärtigen (eben klingenden) Töne, mit denen, welche vor ihnen hergegangen sind, liegt eine so große Schönheit der Musik, daß, des natürlichen Hangs ungeachtet, welchen der Mensch für das Neue hat, man doch immer eine Arie schöner findet, wenn man sich erst ein wenig damit bekannt gemacht hat, als wenn man sie zum erstenmale hört; man bemerkt und fühlt die Verbindung ihrer Theile besser, wenn man schon mit ihnen bekannt ist, und man ist um so viel fühlbarer für das, was sie auffallendes und schönes haben, je leichter man diese schönen rührenden Stellen gleichsam ankommen hört, und je mehr das Verlangen nach ihnen, je näher sie kommen, wächst.

In allen Melodien ist ein gewisser herrschender Ton, welcher dem Gedächtniß immer gegenwärtiger ist, und sich der Einbildungskraft stärker bemächtigt, als die übrigen; man bereitet ihn dazu durch ein Vorspiel vor, in welchem er herrscht, und auf diesen Ton müssen die Hauptaccorde fallen.

fallen. Dies ist eine nothwendige Einheit, mitten unter der Mannichfaltigkeit, die durch die Verbindung der ihnen entsprechenden Noten und Klänge hervorgebracht wird.

Wenn man aus einem Ton in den andern geht, so wird, wenn der zweyte keine Consonanz gegen den ersten macht, das Ohr durch diese Veränderung beunruhigt, und wenn man will, daß sie ihm erträglich werden soll, so muß ein Vorspiel das Gefühl des ersten auslöschen, um den herrschenden Eindruck des zweyten an die Stelle desselben zu setzen.

Wenn die großen Terzen mit diesem in einer Melodie herrschenden Ton zusammen schlagen, so sagt man, daß diese Melodie aus einem Durton gehe; und der Mollton ist derjenige, wo der Hauptton mit kleinen Terzen zusammen schlägt. Die erste dieser Tonarten giebt einer Melodie Ernst und Stärke. Aus der zweyten entsteht Feinheit, und sie ist am geschicktesten zärtliche Empfindungen auszudrücken. Die Verschiedenheit der Verhältnisse 4 : 5, und 5 : 6, bringt diesen Unterschied der Wirkung hervor. Die große Terz ist ein wenig höher, das Ohr fühlt es, und es ist gewiß, daß man Mühe hat es zu glauben, wenn man in der Theorie sieht, daß dieser Unterschied nicht größer ist, als 24 zu 25. Da sich nun die Stimme erhebt, um aufmunternde Empfindungen auszudrücken, und erniedrigt, wenn sie sanftere und zärtlichere Empfindungen erregen will, so ist es sehr begreiflich, daß die große Terz zum Ausdruck der ersten, und die kleine zum Ausdruck der letzten am bequemsten ist.

Die Wirkung dieser Terzen wird auf eine ganz andere Art merklich, wenn durch eine Veränderung von einer Diesis einer von den Tönen eine andere Terz hervorbringt, als das Ohr natürlicher weise erwartet hat. Denn
die

die Ueberraschung vergrößert allemal die Wirkung von allem, was Eindrücke auf uns machen kann.

Hierinn liegt die Wirkung des viereckigten \sharp und runden \flat , die den Ton um eine Stufe erhöhen oder erniedrigen, und ihn von demjenigen verschieden machen, welchen die gewöhnliche Folge der Leiter hervorgebracht haben würde; diese Erhöhung oder Erniedrigung wird alsdenn um so mehr gefühlt, weil das, was aus dem gewöhnlichen Gang geht, Leidenschaft anzeigt, und den Empfindungen mehr Heftigkeit oder mehr Sanftes giebt.

Man begreift ohne Mühe, daß diese so wirksamen Veränderungen auf ein ganz ungeübtes und unmusikalisches Ohr doch vielleicht keinen Eindruck machen können; denn einem ganz ungeübten Ohr ist alles gleich, — das Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen wird ihm nicht anders vorkommen, als wenn es nothwendig in die Folge des Gesangs gehörte, und aus dieser Ursache ist es sehr wichtig, sich an einen gewissen, bestimmten und festgesetzten Ton (*ton fixe*) zu gewöhnen; denn wenn man alle Augenblicke den Grad der Anspannung in den Saiten verändert, so wird es nicht so merklich, wenn die Töne einer Melodie entweder außerordentlich erhöht, oder unter den gewöhnlichen Grad erniedrigt sind. Das Herz, um diese neuen Töne desto leichter zu finden, und ihre Annehmlichkeit zu fühlen, geht auf gewisse Weise in einen Ton, der ihnen entspricht, und es neigt sich zu Empfindungen von Stärke oder Zärtlichkeit, je nachdem es durch die Erhöhung oder Erniedrigung der Töne vorbereitet worden ist.

Die Alten hatten zwölf Moden oder Tonarten in ihrer Musik; und die Neuern haben ihrer eben so viel. Man sehe, welche Beschaffenheit es damit hat. In dem Umfang einer Octav sind zween halbe Töne, und diese zween halben Töne können verschiedene Stellen einnehmen: z. B. um vom ersten Ton c 24 zum vierten f 32 zu gehen,

gehen, kann man durch einen großen Ton, einen kleinen, und einen halben großen Ton gehen, und dadurch kommt folgende Reihe heraus, 24. 27. 30. 32. Man kann aber auch durch einen halben, und hernach durch zweien Töne gehen, so bestimmt man folgende Reihe: 15. 16. 18. 20. und die Quarte ist 18 zu 20, die kleine Terz 15 zu 18, und die große Terz 16 zu 20. Endlich kann man auch durch einen großen, halben großen, und kleinen Ton gehen; nach der Ordnung der Zahlen 120. 135. 144. 160. Denn 120 ist zu 135 wie 8 mal 15 zu 9 mal 15; 135 zu 144 wie 15 mal 9 zu 16 mal 9; und 144 zu 160 wie 9 mal 16 zu 10 mal 16.

Vor den Sylben der Solmisation, ut re mi &c. die heutiges Tages im Gebrauch sind, bezeichnete man die Töne durch die Buchstaben des Alphabets; der tiefste Ton wurde mit dem Buchstaben G, der folgende mit A, der dritte mit B, und der siebende mit F bezeichnet; der achte, der die erste Octav endigte, und die zweite wieder anfieng, wurde mit einem kleinen g, der neunte mit einem kleinen a, und s. f. bezeichnet, so daß man also sieben Octaven Gg, Aa, Bb, Cc, Dd, Ee, Ff hatte. In jeder dieser Octaven fand sich der halbe Ton auf einer andern Stelle, und daher entstanden sieben Tonarten oder Moden. Allein, da in jedem dieser sieben Moden der herrschende Ton nicht nur in so fern herrschend war, als seine Quinte dem untersten, und die Quarte dem obersten Ton näher war, sondern auch in so fern, als sich die Quinte, indem sie die Octav theilte, der Höhe, und die Quarte der Tiefe näher fand, so theilte sich jede Tonart in zwei Gattungen, wovon die erste die Hauptgattung hieß, weil die Quinte desto angenehmer, und die Quarte desto unangenehmer ist, je näher sie beyde am tiefsten Ton der Octave liegen. Daraus hätten also 14 Moden entspringen müssen. Indessen nimmt man
ihrer

ihrer doch nur 12 an, weil in der Octav H h, die Quinte sehr falsch ist, denn sie verhält sich wie die Zahlen 45 und 64, anstatt daß sie sich verhalten sollte wie 45 und 67 und $\frac{1}{2}$, das heißt: daß anstatt sie sich verhalten sollte wie 90 zu 135, verhält sie sich bloß wie 90 zu 128, den Betrag eines weichen b zu tief. Man verwirft auch noch die Octav F f, weil F H, die erste Quarte, die sie enthält, aus drey Tönen besteht, anstatt daß sie nur zweien und einen halben enthalten sollte.

So viel Verwechslungen der Stelle für die halben Töne, so viel Moden. Man wendet in der Musik viele Aufmerksamkeit auf die halben Töne; da sie sanftere und allmähligere Fortschreitungen verursachen, so entfernt sich ein Gesang, in welchem sie vorkommen, weniger von der gewöhnlichen Stimme, und aus dieser Ursache findet man ihn natürlicher. Diese halben Töne nun bringen verschiedene Wirkungen hervor, je nachdem sie dem tiefften Ton näher oder entfernter liegen, und geben daher den Melodien entweder mehr Ernst oder mehr Heiterkeit und Lebhaftigkeit. Indessen zweifle ich doch, daß dieser Unterschied so weit gehe, als es uns eine alte Tradition sagt, und es scheint mir, daß die Erfahrung das Gegentheil beweise, denn in jeder Tonart findet man lebhafteste und muntere, zärtliche und sanfte, und ernsthafteste Melodien, die ihrer Bestimmung hinlängliche Gnüge thun, wenn sie gut ausgeführt werden; denn nur aus dem Verhältniß der Theile erhält eine Melodie ihre größte Wirkung und Schönheit.

Aber wie mag diese Tradition entstanden seyn? Ich werde meine Vermuthungen darüber vortragen.

Einem geschickten Musiker ist nicht unbekannt, daß die schönsten Melodien an sich selbst noch eine große Annehmlichkeit durch ihre Neuheit erhalten; dieser Grund, mit der natürlichen Neigung, sich vor andern auszuzeichnen, zusammen genommen, mußte einen Musiker des
 Alter-

Alterthums dahin bringen, sich für diese halben Töne eine Lage auszusuchen, die von derjenigen verschieden war, die seine Vorfahren oder andere, die mit ihm zugleich lebten, angenommen hatten, und wenn alsdenn die Melodien an sich selbst schon gut waren, so diente diese Neuheit, ihren Werth noch zu vermehren.

Ein durch guten Erfolg aufgemunterter Musiker fährt fort in dem nämlichen Ton zu arbeiten, und wenn seine letzten Werke dem guten Ruf der erstern entsprechen und ihn unterstützen; so wird die Tonart, in der sie abgefaßt sind, berühmt; man sah als eine Wirkung der geheimen Kraft dieser Tonart an, was weit eher der Annehmlichkeit und der eigenen Verbindung der Töne hätte zugeschrieben werden müssen. Außerdem, da die meisten Menschen, und hauptsächlich große Männer, die in den Künsten sehr weit gekommen sind, einen herrschenden Humor haben, den sie wenig zu verbergen wissen (dies ist sogar ein Umstand, der hauptsächlich unter den Musikern herrscht), so setzt ein Mann, nach der Neigung seines Naturells, zärtliche, klagende, traurige Melodien, es glückt ihm, wenn er in diesem Geschmack arbeitet, und man schreibt alsdann diesen glücklichen Erfolg dem Verhältniß zu, in welchem diese Gattung von Melodie mit der Tonart steht, in welcher sie gemacht ist. Noch mehr; zu allen Zeiten ist die Welt voll von knechtischen Nachahmern gewesen; diejenigen also, die in einem Ton componiren wollten, welcher schon in Ruf war, bildeten sich ein, daß es ihnen besser glücken würde, wenn sie nicht nur die Tonart, sondern auch den Charakter der Melodiengattung nachahmten, an welchen sich der Erfinder der Tonart hauptsächlich gebunden hatte. Diese doppelte Nachahmung verschaffte eine Leichtigkeit, von den gut aufgenommenen Melodien das Taktemaß zu entwenden, und aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzte Dinge hervorzu-
bringen.

Mus. krit. Bibl. 2. B.

§

Man

Man wurde dadurch in der Gewohnheit bekräftet, mit jeder Tonart eine besondere Gattung von Empfindung zu vereinigen, und sobald man die Tonart gewahr wurde, neigte sich das Herz und die Einbildungskraft augenblicklich zu derjenigen Gattung von Empfindung, zu deren Ausdruck man diese Tonart am geschicktesten glaubte. Das Bestreben der Zuhörer also, sich diesen Empfindungen zu überlassen, und dadurch die Wirkung derselben zu vergrößern, um für sich selbst den Vortheil daraus zu ziehen, stärker gerührt zu werden, alles dieses trug dazu bei, ein Vorurtheil immer mehr und mehr zu befestigen, und ihm endlich das Ansehen eines Gesetzes zu geben.

Die Anzahl der Moden vermehrte sich nach und nach bey den Alten, und stieg bis zu 15; aber, wie Claus dius Protopomäus sehr richtig bemerkt hat, einige derselben waren nur dem Namen nach von einander unterschieden. Man schrieb einem jeden seine Kräfte und seinen besondern Charakter zu; die dorische Tonart wählte man für ernsthaftes Gesänge; die phrygische zur Erregung des Zorns; die ionische zur Freude und Munterkeit; die lydische zur Traurigkeit, und die mixolydische zur Beruhigung.

Nach dem Beispiele der Alten haben die Neuern ebenfalls jeder ihrer Tonarten besondere Wirkungen zugeschrieben.

Die erste, ut mi sol ut, c e g c̄, ist, wie sie sagen, zu Tanzmelodien am bequemsten.

Die zweite, sol ut mi sol, g c e g, zu Klagen und zur Traurigkeit.

Die dritte, d f a d, re fa la re, zum Ernst.

Die vierte, la re fa la, a d f a, zur Erregung der Unruhe.

Ich gedenke sie aber hier nicht alle, jede nach ihrer Ordnung, und ihren vermeynten Kräften, zu verzeichnen, weil

weil sie mit der Vernunft, wenigstens nach meinem Bedenken, nicht recht übereinzukommen scheinen.

Wir haben gesehen, daß die Schönheit der Consonanzen in einer regelmäßigen Abwechslung der Mannichfaltigkeit und Einheit besteht. Wir haben bemerkt, daß in jeder Melodie ein herrschender Ton (eine Einheit) seyn muß, und daß, wenn man von einem Ton zum andern geht, diese Töne Verhältniß und Beziehung miteinander haben müssen; das heißt: daß sie nebst der Mannichfaltigkeit auch eine merkliche Einheit enthalten. Diese regelmäßigen Vermischungen der Einheit und Mannichfaltigkeit machen auch das Zeitmaaß nothwendig. Die Nothwendigkeit, die Mannichfaltigkeiten einer Musik unter einige Einheit zu ordnen, erfordert, daß sich gleiche ähnliche Takte aneinanderhängend nachfolgen; und auf dieses nämliche Principium gründet sich die Schönheit der Reprisen, und die Schönheit derjenigen Tonfolgen, wo die an sich verschiedenen Töne, in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, nach und nach gleiche Verhältnisse beobachten; und endlich auch die Schönheit der Abwechslungen, und Wiederholungen gewisser vorzüglich angenehmer Stellen. Es dient dazu, uns für das, was diese Abwechslungen angenehmes haben, desto fühlbarer zu machen, daß man sich auf einmal und plötzlich von einem Satz entfernt, dem man sich durch eine Reihe von Tönen, die uns natürlicher Weise dahin leiteten, genahet hatte, um desto geschwinder wieder zu ihm zurück zu kommen.

Die Schönheit der Consonanzen, und die Annehmlichkeit ihrer Wirkungen, hängt auch noch von ihren Beziehungen mit dem Plaz, welchen sie einnehmen, ab. Wenn eine Arie zwei Reprisen hat, so schließt die erste gewöhnlich in der Quinte, und die zweite in der Octav. Die Terzen und Sexten sind vom Anfang der Arie an bis zum Ende nur hin und wieder eingestreut. Die Einheit hat Verhältniß mit der Ruhe; die Quinten und Octa-

den also, welche die meiste Einheit haben, schicken sich am besten zum Ende. Aber diejenigen Consonanzen, welche mehrere Mannichfaltigkeit enthalten, erhalten die Aufmerksamkeit rege, und erwecken den Wunsch nach der Fortsetzung neuer Empfindungen, bis die Einheit dazu kommt, in einer Zeit, wo man froh ist, sich erholen zu können.

In sehr lebhaften Melodiengattungen, wie die *Fisquen* und *Gavotten* sind, und überhaupt in allen denen, die sich dem *Rondeau* nähern, kann man auch mit *Terzen* und sogar mit *Quarten* schließen, weil man will, daß sie sehr oft wiederholt werden müssen, daß das Ohr diese Wiederholungen wünsche.

Allein es giebt noch ein anderes Verhältniß, aus welchem die Musik ihre größte Stärke und eine ihrer vorzüglichsten Schönheiten zieht; dies ist das Verhältniß der Worte, welche man singt, mit den Empfindungen, die sie ausdrücken, und den Tönen, mit welchen man sie hören läßt.

Der Wohlklang der Verse, ihre Kürze, ihre Länge, das Sanfte oder Harte und Rauhe der Worte, woraus sie zusammengesetzt sind, die Geschwindigkeit oder Langsamkeit, die diese Worte, nebst den Sylben, woraus sie bestehen, in der Aussprache erfordern, die Geschicklichkeit, womit die Stellen, wo die Stimme einen Absatz macht, auf einen geendigten Sinn fallen, oder auf einen Sinn, der nur halb ausgedrückt ist, wenn die Dinge, welche man sagt, verdienen, daß die Stimme unterbrochen werde, und man sie nicht anders als mit großen Nachdruck ausspreche; — alle diese Verbindungen, sparsam und verhältnißmäßig mit den Ideen und Empfindungen, die man ausdrücken will, angebracht, dienen dazu, diese Ideen lebhafter und die Empfindungen tiefer zu machen. Und wenn sich die Verhältnisse der Töne zu allen diesen angezeigten Beziehungen gefallen, so findet der menschliche Geist,

Geist, der gemacht ist, richtige Verhältnisse zu genießen und zu billigen, in Stücken, wo alles so gut und richtig geordnet ist, nichts, was ihn nicht bezaubert; er wendet seine ganze Aufmerksamkeit auf sie, und man weiß, daß der Grad seiner Empfindsamkeit allemal dem Grad seiner Aufmerksamkeit entspricht.

Es ist nicht nöthig, in der Musik sowohl als in der Poesie sehr erfahren zu seyn, um sich von dem, was ich eben gesagt habe, zu überzeugen. Man sey z. E. aufmerksam auf eine Menuet, deren Takte voll von Tönen sind, die sehr geschwind vorüber gehen. Wenn man ihnen Worte anpassen will, so erregt die Geschwindigkeit, womit sie ausgesprochen werden müssen, etwas unerträglich Lächerliches. Weit geschwinder reden, als man gewohnt ist, um Empfindungen auszudrücken, die der Aufmerksamkeit würdiger sind, als die der gewöhnlichen Rede, heißt auf das, was man thut, nicht denken; man singt in der Absicht, empfindlicher zu rühren, wenn man aber zu geschwind singt, so setzt man sich in die Unmöglichkeit, seinen Zweck zu erreichen. Nie darf die Aussprache im Gesang gezwungen seyn, man muß nicht kurze Sylben über ihre natürliche Dauer verlängern, hauptsächlich, wenn man einen Augenblick vorher lange Sylben abgekürzt hat, — es muß alles Beziehung und Uebereinstimmung haben.

Es giebt Stücke von einer so auffallenden Schönheit, und so ausgesucht vortrefflich, daß alle Welt davon bezaubert wird. Man ermüdet nicht, sie zu hören, und macht eine Menge von Liedern (Chanson) darüber. Diese Veränderungen gefallen, wenn sie sich von der Gattung von Empfindung, wofür die Stücke anfänglich gemacht waren, nicht entfernen. Ein scherzhaftes Lied auf eine ernsthafte Melodie, oder ernsthafte Empfindungen über eine scherzhafte Melodie sind nicht zu ertragen, wenn man

nicht die Absicht hat, durch das lächerliche, welches ein solcher Contrast verursacht, Lachen zu erregen.

Aber, wenn es Stücke giebt, deren Schönheit wirklich nicht zu läugnen ist, woher kommt es denn, daß sie nicht allen Menschen, und nicht zu jeder Zeit gefallen? Dies kommt daher, daß nicht alle Menschen einen richtigen Geschmack haben, und sogar, wenn sie ihn haben, daß er nicht immer und zu allen Zeiten richtig ist. Sie urtheilen oft noch ihrem Humor und nach Vorurtheilen über Dinge, sie betriegen sich oft, sie sind endlich leichtsinnig, und lieben die Veränderung, selbst bey der Schönheit. Einen neuen Zug, selbst von mittelmäßigem Werth, fühlen sie sehr lebhaft, und von den ausgesuchtesten Schönheiten werden sie nicht gerührt, sobald sie sie schon kennen, weil sich ihre Aufmerksamkeit nur sehr nachlässig darauf wendet. Aber besteht am Ende die Schönheit der Musik, sowohl als der Poesie, die so sehr mit ihr zusammenhängt, nicht in einem ich weiß nicht was, weil Verse und Compositionen, wenn sie auch mit aller nur möglichen Kunst verfertigt sind, doch abscheulich seyn können, und oft sogar eben deswegen, weil man der Kunst gefolgt ist?

Das, was dieser Einwurf sagt, ist nicht ganz richtig, auch nicht in seinem ganzen Umfange. Denn 1) wenn die Kunst zu sehr hervorsticht, so ist es ein Beweis, daß man nicht alle Regeln genau befolgt hat, weil es eine Hauptregel der Kunst ist, sie zu verbergen, und nicht zu sehr sehen zu lassen. Dies muß, wie ich glaube, aus zwei Ursachen geschehen. Die erste ist die Entsehung unsers Herzens von allem, was nur den geringsten Anschein von Zwang hat. Wir lieben natürlicherweise die Freyheit, und können nicht ertragen, daß man glaube, durch eine knechtische Anhänglichkeit an irgend etwas, die in einen großen Grad von Zwang übergeht, vortrefflich seyn zu können; wir selbst verlangen nicht, um diesen

Preis

Dreis andere zu übertreffen, es würde uns zu viel kosten. Die zweite Ursache unsers Mißfallens, wenn sich die Kunst zu leicht bemerken läßt, entsteht von der Trockenheit selbst, wodurch sie so leicht sichtbar wird. Es ist eigentlich nicht die zu sehr hervorscheinende Kunst, warum wir einem Werke unsere Achtung versagen, sondern weil die Kunst selbst zu trocken ist, und der Trockenheit wegen nicht so geschwind geföhlt werden kann. Man hat mehr Mühe sie aus dem Ueberfluß heraus zu suchen, wir verlangen daher Reichthum in den Compositionen. Die Kunst wird verächtlich, wenn sie zu weit unter der Natur ist, die in allen ihren Werken, nicht nur Mannichfaltigkeit, sondern auch immer Reichthum hat.

3. Um ein Werk schön zu machen, ist es nicht hinlänglich, daß man gegen keine Regel verstoße, man muß sogar alle diejenigen beobachten, die dabei befolgt werden können, oder doch wenigstens einen großen Theil derselben. Man wird leicht gewahr, was wider eine Regel verstößt, aber nicht so leicht kann jeder sagen, was für Regeln vernachlässigt worden sind. Man föhlt aber die Wirkung dieser Vernachlässigung, obgleich nicht jeder mann die Ursache derselben errathen kann. Ein vortrefflicher Compositor muß gleichsam von den Regeln abgeformt werden, er muß davon voll und so durchdrungen seyn, daß sie ihm in einem solchen Grade natürlich geworden sind, daß er sie befolgen kann, ohne nöthig zu haben, allemal besonders an sie zu denken. Wenn er auf zwei, drei, sechs u. s. f. Regeln denken muß, wenn er ihre Plätze, und die Gelegenheiten sie in Anwendung zu bringen, erst hervorbringen muß, so wird seine Aufmerksamkeit getheilt, vom wahren Punkt abgelenkt, ermüdet, und dadurch unfruchtbar, und seine Materialien werden der Kunst nicht entsprechen, womit er sich vergeblich bemüht, sie zu verschönern.

4. Das Verhältniß, welches zwischen den Organen der Sprache und des Gehörs herrscht, macht, daß man dasjenige mit Vergnügen hört, was mit Leichtigkeit ausgesprochen wird, so wie im Gegentheil, die Anstrengung desjenigen, der redet oder singt, den Zuhörern mißfällt. Diese Sympathie geht noch weiter. Man kann sagen, daß die Geister und die Herzen der Menschen so viele Aehnlichkeit haben, daß das, was in dem einen leicht entsteht, von dem andern eben so leicht gefühlt werden kann. Ideen, die bey dem Erfinder derselben nur gezwungen aufeinander folgen, finden selten diejenigen, denen man sie mittheilen will, geneigt sie anzunehmen. Die eine folgt nicht aus der andern, es sind lauter abgerissene unzusammenhängende Stücke, ohne Verbindung und Einheit. Aber was bey dem Urheber aus der Quelle fließt, macht sich augenblicklich einen Weg, und findet Eingang bey dem Zuhörer. Jeder Zug scheint eine Entwicklung des vorhergehenden zu seyn. So oft also die Kunst das Abzeichen eines Zwangs trägt, wie es fast immer zu seyn pflegt, wenn sie zu sehr hervorsteht, so leidet man, und nimmt an der Mühe des Musikers Theil; man fühlt mit ihm, wie viel Anstrengung ihm sein Werk gekostet hat.

5. Besonders muß in den musikalischen Stücken, und in Gedichten eine gewisse Bewegung herrschen, die ihnen Leben giebt, und aufs Herz wirkt, nachdem sie vorher aufs Ohr gewirkt haben. Aber der Begriff von diesen Bewegungen entsteht nur in einem Geiste, der selbst lebhaft bewegt ist. Eine Einbildungskraft, die nur die Regeln durchläuft, um einigen Bestand von ihnen zu erbetteln, ist nicht einmal im Stande, sich ihrer aller zu erinnern, vielweniger sie auszudrücken.

6. Die Verschiedenheit des Geschmacks kommt oft von der Verschiedenheit des Humors. Ein Stück, welches einem traurigen Menschen behagt, hat nichts übereinstimmendes mit der Beschaffenheit eines munteren und fröhli-

fröhlichen, und auf der andern Seite, was diesem gefalle, scheucht jenen zurück. Diese so verschieden aufgenommnen Stücke können indessen doch beide gut seyn, aber nach der Art, wie zween für ganz verschiedene Körper gemachte Kleider. Wir haben schon oft angemerkt, daß die Schönheit relativ ist, und die Schönheit der Musik muß nothwendig in diesem Sinn relativ seyn, denn ohne zu rechnen, daß wir gewöhnlich gerne in unserm Humor bleiben, daß wir Ursache zu haben glauben, darian zu beharren, und daß eine unserer ersten Neigungen ist, alles dasjenige von uns zu entfernen, was uns davon abzubringen drohet, so kommt zu dieser auf Eigenliebe und die Natur unserer Seele selbst gegründeten Ursache, noch eine zweite, welche aus einem physischen und zwischen der Beschaffenheit unserer Organen und der Töne, die auf sie wirken, nothwendigen Verhältniß entsteht. Jede Leidenschaft gründet sich auf eine besondere Bewegung des Bluts und der Lebensgeister, und jede Art von Bewegung in den Lebensgeistern giebt ihnen selbst, und den Fibern unsers Körpers, welche diese Lebensgeister ausfüllen, einen gewissen Grad von Ausdehnung, und folglich auch Schnellkraft. Wir sind also auf eine gewisse Weise so gestimmt, daß wir bald mit gewissen Tönen, bald mit andern übereinstimmen können. Wir haben schon verschiedene Wirkungen dieser sympathetischen Bewegungen gesehen, auch die Ursachen derselben angeführt. Hier will ich nur noch hinzufügen, daß wenn man zwey, vermittelst des hineingegossenen Wassers, in den Einklang gestimmte Gläser nimmt, der Schlag des einen auch augenscheinlich das Wasser des andern in Erzitterung bringen wird. Dies geschieht vermöge eben solcher Verhältnisse und Ursachen, vermöge welcher wir von gewissen Stücken im Innersten des Herzens so gerührt werden können, und sie so stark empfinden, als wenn wir überall nichts als Ohr wären. Aber wenn der Zustand unserer Lebensgeister, und die ge-

genwärtige Beschaffenheit unserer Organen in einer solchen Lage sind, daß sie mit den in einem Stück herrschenden Bewegungen ganz entgegen gesetzte Schwingungen und Erzitterungen machen, so müssen nothwendig diese entgegengesetzten Wirkungen, nicht nur im Ohr, sondern auch im ganzen Körper, äußerst unangenehme Empfindungen verursachen. Nichts ist gewöhnlicher, als daß uns gewisse Geräusche die Zähne angreifen. Der berühmte Boyle erwähnt einer Person, die kein Messer auf Eisen schaben hören konnte, ohne daß ihr das Zahnfleisch blutete. Er redet auch von einer andern Person, auf welche der Klang einiger Instrumente noch schlimmere Wirkung that (*). Es ist also bisweilen mit der Musik, wie mit den Arzneymitteln, deren Kräfte, ohne aufzuhören, real zu seyn, nicht allen und jeden gleich zuträglich sind, nicht allein wegen der Verschiedenheit der Krankheiten, sondern auch wegen der Verschiedenheit der Temperamente. Das Gift der Tarantul, welches nicht einerley Wirkung auf alle Menschen macht, weil es ihre Nerven und Lebensgeister nicht in gleichen Beschaffenheiten findet, verursacht auch nicht in allen, die es vergiftet, gleiche Anspannungen. Aus dieser Ursache ist ein Stück, welches geschickt ist, die Fibern eines Menschen zu bewegen, und sie von dem Gift, womit sie durchdrungen sind, zu befreien, nicht eben so geschickt, das nämliche Gift von einem andern zu vertreiben; es gehört ein anderes Stück dazu, ein Stück, dessen Bewegungen mit dem gegenwärtigen Zustand der vergifteten Fibern in mehrerem Verhältniß stehen. Man sieht hieraus, woher es kommt, daß, wenn man einen Menschen vermittlest der Musik aus einer Leidenschaft in eine andere versetzen will, z. E. aus der Fröhlichkeit in Ernst, oder aus dem Ernst in Fröhlichkeit, man ihn nicht durch Stücke, die seinem gegenwärtigen Humor geradezu ent-

(*) Une incontinence d'Urine.

entgegen sind, unwillig und böse machen muß; man muß sich vielmehr seiner Aufmerksamkeit dadurch bemächtigen, daß man ihn anfänglich Stücke hören läßt, die mit seinem gegenwärtigen Zustand übereinstimmen, und sodann nur nach und nach Gradweise in Töne und Verbindungen der Töne übergehen, die sich der Art unmerklich nähern, welche dem neuen Zustand, in den man ihn versetzen will, angemessen sind.

Man begreift also, woher es kommt, daß ein und eben dasselbe Stück dem einen Vergnügen und dem andern Misvergnügen machen kann; aber welche Ursachen wird man von der allgemeinen Abneigung einiger vor allem, was man Musik nennt, anzugeben wissen? Dinge, an die man sich von der Kindheit an unmerklich gewöhnt, und nach und nach darin bestärkt hat, sind einer solchen Wirkung fähig. Man müßte wenig über den Menschen nachgedacht haben, wenn man die Wirksamkeit dieser Gewohnheiten nicht erkennen wollte. Aber auch außerdem kann man sagen, daß es Leute giebt, welche, ihres traurigen, düstern und unruhigen Humors wegen, alle ihre Munterkeit aus einer immerwährenden Zerstreuung ziehen müssen; sobald also die Musik sie einen Augenblick fest hält, verschwindet ihre Freude, sie sind gleichsam zu sich selbst gekommen, und dieses können sie nicht, ohne ein Leeres zu fühlen, in welchem sie sich verlieren. Sie begraben sich gleichsam in Misvergnügen und schwarze Melancholie.

7. Es giebt Leute, deren Ohren von einer zu groben Beschaffenheit sind, als daß sie die Feinheiten der Musik und die feinen Verbindungen, die die Schönheit derselben ausmachen, empfinden könnten; selbst diejenigen, auf welche sie wirken, fühlen sie nicht alle in gleichem Grad. Die einen haben entweder von Natur, oder durch die Wirkung der Übung einen ausgebreiteten und feinem Geschmack, als die andern; diese verlangen Simplicität, aber

aber jene mehr Mannichfaltigkeit, verwickeltere Zusammensetzung, und weniger merkliche Einheit. Diese süßlen sie mit einem besondern Vergnügen, und können es da genießen, wo die andern nichts als Verwirrung und Unordnung gewahr werden.

3. In den Arten von Stücken, wo mehr Combinationen und Schwierigkeiten sind, die daher am geschicktesten sind diejenigen zu unterhalten, welche sich durch lange Übung eine große Geschicklichkeit erworben haben, deucht mich, daß man zweien Dinge unterscheiden müsse, nämlich: die Kraft das Ohr zu belustigen, und die Kraft das Herz zu rühren. Man ergötzt besser durch Zierlichkeiten, durch auffallende und überraschende Tonfolgen, und durch Schwierigkeiten, deren gute Ausführung man bewundert; aber des Herzens bemächtigt man sich gewöhnlich weit sicherer, wenn man den geradesten und einfachsten Weg dahin geht. Der Geist verliert die Verbindung der Ideen, die ein Stück, welches gesungen wird, ausmachen, aus den Augen, und fühlt die Wirkung derselben nicht mehr, sobald Coloraturen über ein einziges Wort, und bisweilen gar über eine einzige Sylbe, sich seiner ganzen Aufmerksamkeit bemächtigen.

Wenn man die Beschaffenheit der Streitfrage, in Absicht auf den Vorzug dieser oder jener Musikkattung, genau genug bestimmte, so glaube ich, der Streit würde bald entschieden seyn; die Streitfrage ist zusammengesetzt, man müßte sie also in ihre Theile auflösen, und jeden insbesondere abhandeln.

Die Töne werden combinirt, die Musik kann folglich unendlich mannichfaltig seyn. Man könnte die Octav in weit mehrere Theile theilen, als wir derselben angenommen haben. Zu verschiedenen Zeiten hat man sie auch verschiedentlich getheilt. In unsern Tagen haben Huygens und Sauveur neue, sinnreiche, gelehrte und gründliche Systeme vorgetragen, deren Ausübung vielleicht ihre

Fig 1.

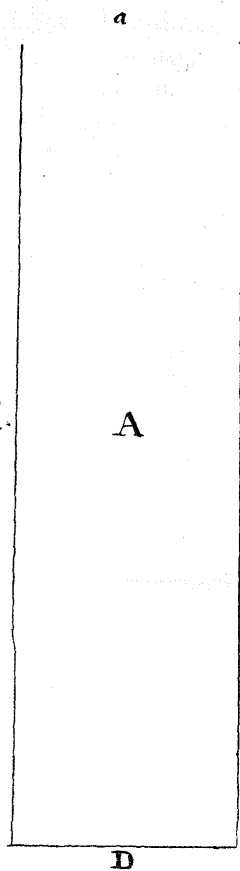


Fig 2.

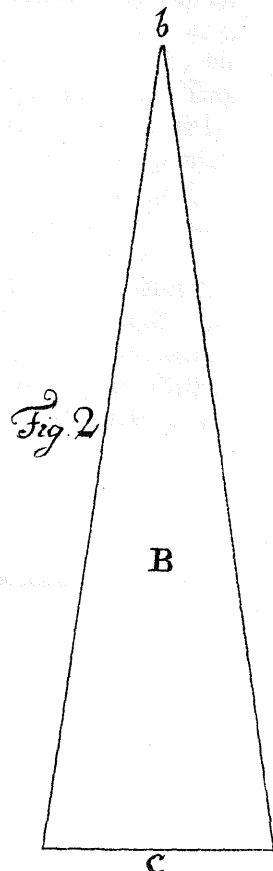


Fig 3.

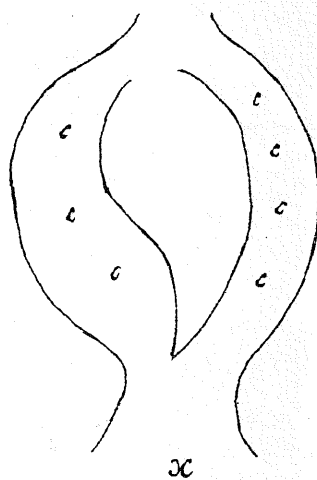


Fig 4.

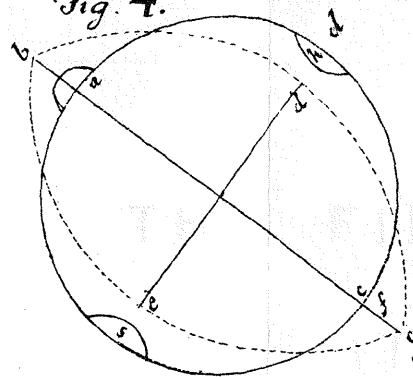


Fig 5.

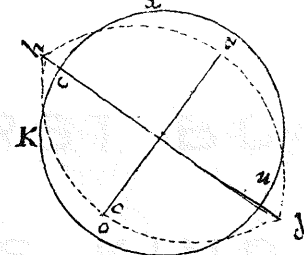


Fig 6.

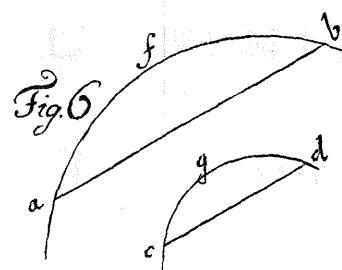


Fig. 7.

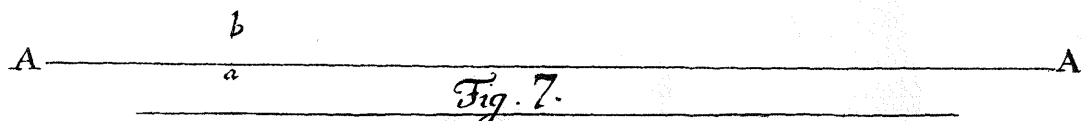


Fig. 8.

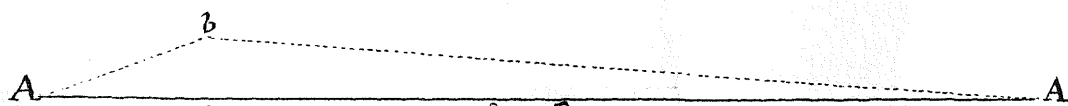


Fig. 9.

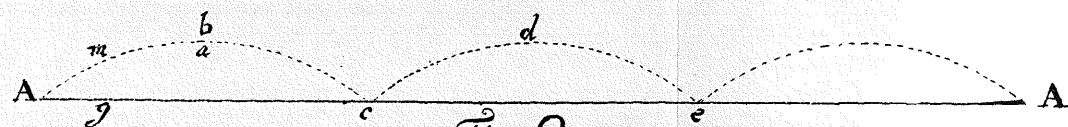


Fig. 10.

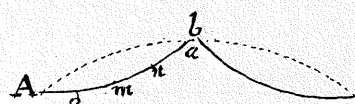


Fig. 11

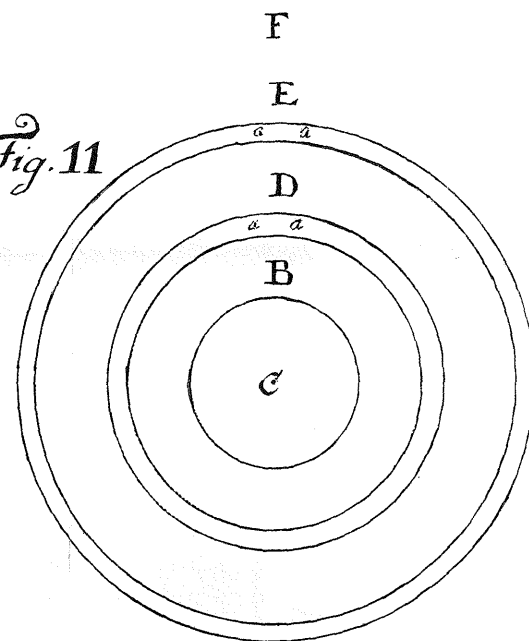


Fig 12



ihre Bequemlichkeit haben würde. Was für ein System man aber auch wähle, und welche Combinationen man mache, so muß man doch immer bedenken, 1) daß die unveränderlichen Verhältnisse $1:2$, $2:3$, $3:4$, $4:5$, $5:6$, nebst der Folge und Ausfüllung, $3:5$, $5:8$, die Grundlage der Musik und ihrer Schönheit sind. 2) Daß alle andern Veränderungen und Abweichungen, die sie bereichern, um schön zu seyn, sich vermittelt einer gewissen Ähnlichkeit vereinigen müssen, und wir haben gesehen, daß sie auf mehr als eine Art zur Einheit zurückkommen können. 3) Das Verhältniß der Töne und ihrer Combinationen mit den Empfindungen, die man ausdrücken will, und dem vorgesezten Endzweck, ist ebenfalls zur Schönheit der Musik wesentlich. Ihre Uebereinstimmung endlich mit den Beschaffenheiten unserer Geister und Organen, ist relativ und veränderlich, aber in ihrer Veränderung doch immer sehr reel.



II.

1. Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik &c. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg. Leipzig, bey Engelhard Benjamin Schwickert, 1771. 169 Seiten in klein 8.

Der Hr. Prof. Eschenburg hat uns hier in dieser Uebersetzung mit zwei verschiedenen Schriften des Herrn Webb bekannt gemacht, die es ihres Werths wegen vorzüglich verdienten. Diejenige, die uns hier am meisten interessirt, und im Buche die erste ist, kam schon 1769. unter dem Titel: *Observations on the correspondence between Poetry and Music* zu London heraus; die zweite aber: *Remarks on the beauties of Poetry* noch früher, nämlich schon 1762. Diese letztere ist hier nur gleichsam im Auszuge, die erstere aber ganz übersezt geliefert. Der Werth einer Eschenburgischen Uebersetzung ist bekannt; von dieser Seite haben wir also nichts zu sagen, sondern schränken uns blos auf den Inhalt ein, wie uns denselben Hr. Webb gegeben hat, und machen einige Betrachtungen darüber, wie sie uns beym Durchlesen desselben befallen sind. Vielleicht sind wir im Stande, einige Sätze des Hrn. Verf. genauer zu bestimmen, oder sie doch wenigstens näher auf die Kunst anzuwenden, und dadurch gemeinnütziger zu machen. Zuerst sucht der Hr. Verf. einen Grundsatz, nach welchem sich von einer natürlichen Verwandtschaft der Töne mit der Empfindung eine deutliche Vorstellung machen läßt.

Den Grundsatz, den einige angenommen haben, daß nämlich der Einfluß der Töne auf die Leidenschaft daher

her komme, weil man gewohnt sey, gewisse Begriffe mit gewissen Tönen zu verbinden, verwirft er ganz, weil er dafür hält, er müsse von selbst wegsallen, sobald ein beserer entdeckt sey.

Er verfällt also auf die Verhältnisse der stärkern und schwächern Vibrationen der feinem und gröbern musikalischen Töne, und glaubt, weil kein Ton als ein einzelner Eindruck für sich wirken, und nur in so fern von uns empfunden werden könne, als er sich unter einer Reihe von Eindrücken befindet; auch unsere Leidenschaften mutmaßlich durch auf einander folgende Eindrücke wirken, und uns auf eine ähnliche Art rühren, wie die Töne; so sey vielleicht auf diesem Wege hinter das Geheimniß zu kommen, und die eigentliche Natur dieses Verhältnisses in so weit zu erforschen, als dergleichen Dinge erforschlich sind.

Zur Unterstützung dieser Meynung wird angeführt, daß die verschiedenen Begriffe, die wir uns von den Leidenschaften nach der Art bilden, wie wir uns durch sie gerührt finden, verschiedene Modifikationen der Bewegung sind, und so von uns ausgedrückt werden, wie sie mit unserm Gefühle einer jeden einzelnen Leidenschaft am meisten übereinstimmen. Hieraus schließt er, so wie auch aus ihren bekannten und sichtbaren Wirkungen, daß die Leidenschaften, ihrer besondern Natur gemäß, auch gewisse eigenthümliche und von einander verschiedene Bewegungen in den feinsten und empfindlichsten Theilen unsers Körpers hervorbringen. Diese Verrichtungen werden den Nerven und Lebensgeistern beygelegt, und zugleich angenommen, daß die Seele, bey besondern Rührungen, gewisse Vibrationen in den Nerven erzeuge, und den Lebensgeistern gewisse Bewegungen einbrücke.

Der Hr. Verf. setzt also voraus, daß es der Musik eigen sey ähnliche Vibrationen zu erregen, ähnliche Bewegungen der Nerven und Lebensgeister mitzutheilen, und
macht

macht daher den Schluß, daß die Uebereinstimmung der Musik mit der Leidenschaft keinen andern Ursprung haben könne, als eine Zusammenstimmung der Bewegungen.

Alles, was wir von den mechanischen Wirkungen unserer Leidenschaften, sowohl als von den Arten, nach welchen Künste auf sie wirken, wissen, ist ungewiß und schwankend; alles, was man bisher darüber gesagt hat, sind Hypothesen, und Hypothesen, die noch dazu nicht einmal allen Erfahrungen völlig angemessen sind; und wenn man nun glaubt, was uns einige versichern wollen, daß es nicht möglich sey, weder physisch noch psychologisch in diesem Fall etwas gründlich zu erklären, was soll man machen, wenn man sich diese oder jene Fälle gerne erklären will? Soll man lieber alles aufgeben, als sich der Gefahr, zu irren, aussetzen? Oder soll man erst weitläufig die Streitigkeiten der Physiologen, über den Beitrag verschiedener Theile des Ohrs zum Hören, durchgehen, ehe man wagt, zu muthmaassen, auf welche Weise die musikalischen Eindrücke wirken? Wir glauben in der That, daß man es näher haben kann, und daß der Bau unseres Ohrs, die in der Lamina spiralis desselben angespannten feinem und gröbern Fibern, und die Verbindung dieser Fibern mit den übrigen Nerven unsers Körpers, hinlängliche Gründe abgeben können, die Art, wie musikalische Eindrücke auf uns wirken, zu errathen und sogar zu bestimmen. Der Grundsatz des Hrn. W. scheint uns daher nicht ganz ungeschickt zu seyn, das Fundament einer solchen Theorie abzugeben, wie uns hier gegeben wird. Denn wenn ein Kind beim Schall einer Trompete heftig schreyt, einige Minuten nachher aber bey den sanften Tönen einer Laute einschläft, so ist es sehr wahrscheinlich, daß die Bewegung im ersten Fall für die noch zu schwachen Fibern und Nerven des Kindes zu stark und zu erschütternd, im andern Fall aber angemessener war; daß folglich

lich die Uebereinstimmung der Bewegungen, welche von der Seele und von den Tönen in den Nerven und Lebensgeistern unsers Körpers erregt werden, der wahre Grund ist, nach welchem sich musikalische Eindrücke erklären lassen.

Wider diesen Grundsatz an sich selbst also haben wir nichts einzuwenden. Nur in der Anwendung desselben können wir mit dem Hrn. W. nicht vollkommen, wenigstens nicht ohne Einschränkung, übereinstimmen. Nach ihm hängt die ganze Wirkung musikalischer Eindrücke von dieser Zusammenstimmung der Bewegungen ab; die Musik wird also zu einem bloß sinnlichen Gegenstand gemacht, und dadurch gleichsam von allen intellektuellen Wirkungen ausgeschlossen. So wenig aber die Farben eines Gemäldes die Hauptursache der Wirkung desselben seyn können, sondern unstreitig nur Nebenmittel dazu sind; eben so wenig, deucht uns, können auch Töne, sie mögen in ihren Bewegungen mit den Bewegungen dieser oder jener Leidenschaft so genau zusammenstimmen wie sie wollen, als Hauptursachen musikalischer Wirkungen angesehen werden. Dort sind die Farben nur die Mittel, wodurch Ideen und Empfindungen durch den Sinn des Auges in die Seele gebracht werden; und hier geschieht das nämliche durch den Sinn des Ohrs. In der Folge, wo der Hr. Verf. einige Gattungen von Eindrücken näher bestimmt, werden wir Gelegenheit finden, auch nähere Erinnerungen über diesen Punkt zu machen.

Alle musikalischen Eindrücke, welche einige Uebereinstimmung mit den Leidenschaften haben, werden vom Hrn. Webb in vier Classen geordnet.

1. Wir werden bey der Musik von plötzlichen Uebergängen, von einer gewaltsamen Wiederkehr der Eindrücke fortgerissen und entzückt.

2. Eine ruhige Folge verlängerter Töne erweckt uns Vergnügen, wenn sie sich in unserm Gefühle verweilen, und in unsere innerste Empfindung eindringen.

3. Eine allmähliche Zunahme der Töne erhöht die Lebensgeister und breitet sie aus, und ist eben daher eine beständige Quelle des Erhabenen.

Ist die Verstärkung der Töne mit dem Erhabenen übereinstimmend, so muß ihre Abnahme mit denjenigen Leidenschaften in Verbindung stehen, welche die Lebensgeister niederschlagen.

In die erste Classe werden die Bewegungen des Zorns, des Muths, des Unwillens, und dergleichen gesetzt.

In die zweite die den ruhigern und sanftern Vibrationen ähnlichen Bewegungen der Liebe, der Freundschaft und des Wohlwollens.

In die dritte, wo durch die Zunahme der Töne die Lebensgeister erhöht oder ausgebreitet werden, die Bewegungen des Stolzes, der Ruhmbegierde und der Nachsicht; und

in die vierte, wo die Nerven nachgelassen und schlaff gemacht werden, die matten Bewegungen der Traurigkeit.

Diese Klassifikation möchten wir in der That nicht so geradezu annehmen. Sie ist nicht in der Erfahrung gegründet, und wenigstens in allem Betracht viel zu unbestimmt. Wir wollen über jede Classe unsere Anmerkungen machen.

Daß plötzliche Uebergänge in den musikalischen Fortschreitungen (denn die wird doch wohl der Hr. B. hierunter verstanden haben wollen), und eine gewaltsame Wiederkehr von Eindrücken, uns fortreißen, und einigermaßen zum Ausdruck des Zorns, des Muths, des Unwillens, und überhaupt aller stürmischen und heftigen Leidenschaften etwas beitragen können, läßt sich nicht ganz läugnen; aber, daß diese plötzlichen Uebergänge nicht die Hauptmittel

mittel zum Ausdruck dieser Leidenschaften sind, kann gewiß behauptet werden. Der Zorn, so heftig er auch seyn mag, beobachtet doch gewisse Grade, nach welchen er zu- oder abnimmt, und macht nur selten Sprünge; die plötzlichen Uebergänge, und eine gewaltsame Wiederkehr der Eindrücke, könnten aber nur natürlicherweise mit diesen Sprüngen der Leidenschaft in Uebereinstimmung stehen; folglich müßte nach der Meynung des Hrn. Webb die Leidenschaft des Zorns von einer außerordentlich wilden und wüthenden Art seyn, wenn seine Theorie richtig seyn, oder die gewöhnlichen Aeußerungen dieser Leidenschaft sich dazu passen sollten. Mit dem Ausdruck des Muths ist es noch auffallender. Ein gewisser fester Grad von Bewegung wäre hier also, unserer Meynung nach, das einzige gewesen, was sich hätte angeben lassen, aber doch nur ganz im allgemeinen.

Was in der zwoten Classe von der ruhigen Folge verlängerter Töne gesagt wird, ist gleichfalls sehr unbestimmt und schwankend. Wenn verlängerte, das heißt, deucht uns, anhaltende, gedehnte Töne, ruhig aufeinander folgen, und nicht hier und da Töne und Tonsoegen von einer lebhaftern Bewegung darunter gemischt werden, als wir uns natürlicherweise unter einer ruhigen Folge von verlängerten Tönen gedenken können, so werden sie uns nicht nur kein Vergnügen erwecken, sondern auch viel zu ruhig, viel zu matt und unwirksam seyn, als daß sie in unserm Gefühle verweilen, und in unsere innerste Empfindung eindringen könnten. Der Ausdruck der Liebe, der Freundschaft und des Wohlwollens würde also, nach der Regel des Hrn. Verf. sehr unbelebt werden.

Die allmähliche Zunahme der Töne, die unsere Lebensgeister erhöhen und ausbreiten, und daher den Bewegungen des Stolzes, der Ruhmbegierde und der Nach-eiferung angemessen seyn soll, leidet eben sowohl, wie die beyden vorhergehenden Classen, manche Einwendung;
J 2
and

und besonders, wenn wir sie als eine beständige Quelle des Erhabenen ansehen sollen, hätten wir viel dagegen zu erinnern. Wir merken aber nur überhaupt an, daß die wahren Gesetze, nach welchen musikalische Eindrücke wirken, nach welchen folglich auch Regeln zu bestimmen sind, auf welche Weise gewisse Eindrücke am leichtesten und sichersten zu erregen sind, nicht auf diesem Wege zu suchen und zu finden sind, auf welchem sie unser Hr. Verf. sucht, und zu finden glaubt. Die Hauptquelle, woraus solche Gesetze herzuleiten sind, liegt etwas tiefer, als diese äußern Bewegungen; und ist nur dem fühlbar, der sich durch lange Uebung und Erfahrung ein gewisses Kunstgefühl erworben hat, welches ihm auf die wahre Spur helfen kann. Wir wissen, daß ein gewisser Grad von Stärke einer Tonfolge zum Ausdruck der entgegengesetztesten Leidenschaften dienen kann; wir wissen, daß selbst Traurigkeit auf eine andere Art, als durch Abnahme der Töne ausgedrückt werden kann; es muß folglich ein anderes Gesetz in der Natur vorhanden seyn, welches uns den Weg zur Erreichung und Hervorbringung musikalischer Eindrücke zeigt, als die Bewegung der Töne allein. Dieses Gesetz ist nach unserer Meinung nichts anders, als die mannichfaltigen und unendlichen Verbindungen der Töne und Tonfolgen unter sich. Nur dadurch sind wir im Stande, mit einerley Tönen, und Bewegungen derselben, verschiedene Leidenschaften auszudrücken. Gerade so, wie der Redner oder Dichter, bey einem Liede von Liebe, sich aller der einzelnen Worte bedienen muß, die er bey jedem andern Gegenstand auch haben darf; demohngeachtet aber doch durch die verschiedene Zusammenfassung und Vermischung dieser einzelnen Worte ein ganz anderes Stück hervorbringt, als wenn er einen andern Gegenstand hätte besingen wollen. Mit der Malerey ist es eben so. Nicht auf die Stärke oder Schwäche der Farben kommt es an, sondern auf die zweckmäßige Vermischung

mischung derselben, und auf die dadurch hervorgebrachten Figuren, wenn Eindrücke, und zwar bestimmte Eindrücke, bey Betrachtung derselben entstehen sollen.

Hr. Webb folgert aus seiner Classification, daß die Musik für sich selbst nicht eine einzelne Leidenschaft allein treffen könne, da die Bewegungen einer jeden Classe mit allen den Leidenschaften in Verbindung stehen müßten, welche zu dieser Classe gehörten. So stimmen z. E. die zärtlichen und schmelzenden Töne, welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, zugleich mit den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft und des Mitleidens überein; und so auch bey den übrigen. Wenn Hr. Webb durch diese Folgerung die Musik keines zu eingeschränkten Vermögens beschuldigen will, so haben wir nichts dagegen; denn wenn sie für sich selbst eine einzelne Leidenschaft allein treffen soll, so versteht sich von selbst, daß in der Natur eine solche einzelne, von allen übrigen abgesonderte Leidenschaft vorhanden seyn muß. Da dieses aber nicht ist, da sich keine solche einzelne abgesonderte Leidenschaft in unserer Natur findet, so kann sie auch natürlicherweise keine treffen, und ist in diesem Betracht mit allen andern schönen Wissenschaften und Künsten, die sich mit dem Ausdruck der Empfindungen unsers Herzens beschäftigen, in einerley Fall. Folgt aber nicht daraus, daß aus eben dieser Ursache seine Classification unsicher, und daher von keinem Nutzen ist?

Diesem Unvermögen der Musik, für sich selbst eine einzelne Leidenschaft allein zu treffen, will der Hr. Verf. durch die Beredsamkeit zu Hülfe kommen. Er sagt: „Wenn wir eine Ouvertüre von Tomelli, oder ein Concert von Geminiani hören, so werden wir wechselsweise entzückt, erhoben, und belustigt. Das Heftige, das Erhabene, das Zärtliche, bemächtigt sich der Empfindung nach dem Willen des Componisten. In diesen Augen-

genblicken haben wir freylich keinen bestimmten Begriff von irgend einer Uebereinstimmung, oder Nachahmung; und der Grund davon ist der, daß wir keinen festen Begriff von der Leidenschaft haben, zu welcher diese Uebereinstimmung gehört. Sobald aber die Beredsamkeit mit der Musik zugleich wirkt, und den Bewegungsgrund eines jeden einzelnen Eindrucks für sich deutlich macht, so fühlen wir eine Verwandtschaft des Schalles und der Bewegung mit der Empfindung, der Gesang bemächtigt sich unserer Seele, und die allgemeinen Eindrücke werden besondere Andeutungen der Sitten und Leidenschaften.“ Wenn die Eindrücke der Musik nöthig haben durch einen Dolmetscher deutlich gemacht zu werden, so sind sie gewiß sehr schwach und matt; und dann ist es nichts besser, als wenn der Maler unter sein Gemälde schreibt, was es seyn soll, weil es vielleicht so schlecht ist, daß es außerdem nicht für das erkannt werden kann, wofür es der Maler gehalten wissen will. Zudem kommt hier' noch in Betracht, daß die Gesetze aufgesucht werden sollen, nach welchen Musik, und nicht Poesie oder Beredsamkeit, auf unsere Empfindungen wirkt; alle Nebenvortheile also, die ihr von andern Künsten und Wissenschaften zuwachsen können, müssen bey solchen Speculationen entfernt und ausgeschlossen bleiben. Nur dann können äesthetische Untersuchungen das Gebiet der Kunst erweitern, und zur sichern Erreichung eines gewissen Endzwecks verhelfen. In der Dramaturgie von Lessing befindet sich eine vortreffliche hieher gehörige Stelle, die wir nicht anführen können hier anzuführen. Sie steht im 1 Band, S. 207. „In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzu sehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtchaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke

Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.“

Heißt das etwas anders, als daß die sogenannte Vokalmusik, (mit Worten vereinigte Musik) nicht geschickt ist, zum Muster des musikalischen Ausdrucks zu dienen? daß wir zu leicht von ihr hintergangen werden, und daß uns die Poesie eine Folge von Tönen für die Bedeutung eines Ausdrucks giebt, mit dem sie vielleicht in wenig oder gar keiner Verbindung und Uebereinstimmung steht? Wer mit der bloßen Instrumentalmusik, ohne alle Behülfe der Worte, bestimmte Empfindungen auszudrücken vermag, wird sodann mit der Vokalmusik desto stärkere Wirkungen hervorbringen können. Also auf die Musik an sich selbst müssen sich unsere ästhetischen Untersuchungen erstrecken, und nicht auf zufällige Nebendinge, wie hier unstreitig die Worte sind.

Wir haben schon gesagt, daß, überhaupt genommen, wir nichts gegen den Grundsatz des Verf. einzuwenden haben, daß nämlich die Verwandtschaft der Musik mit den Leidenschaften aus einer Zusammenstimmung der Bewegungen entstehe, und daß wir nur in der Anwendung desselben nicht einerley Meinung mit ihm sind. Er hält die Uebereinstimmung der Vibrationen der Saiten oder der Töne mit den Vibrationen der Fibern unsers Körpers für das, was musikalische Eindrücke zu bewirken und Leidenschaften zu erregen vermag, und gründet darauf seine Classification der musikalischen Ausdrücke; wir aber halten jene unendliche mannichfaltige Vermischung der Töne und Tonfolgen für das, was eigentlich

auf unsere Empfindungen wirkt, und Leidenschaften hervorbringen kann. Mit einem Worte, die musikalische *ars combinatoria* ist es, worinn wir die Gründe musikalischer Wirkungen suchen müssen, und nicht bloß das Verhältniß der Vibrationen. Bewegung liegt bey beyden zum Grunde; nur von unterschiedener Art. Wenn wir folglich den Grundsatz des Hrn. W. auf unsere Art von Bewegung anwenden, so haben wir nichts dagegen zu erinnern; im entgegen gesetzten Falle aber, viel, wie der Leser gesehen hat. Eben so auch wider seine Classification der musikalischen Eindrücke.

Hr. Webb glaubt seine Grundsätze am besten zu unterstützen, wenn er beweist, daß sie auch bey Versen zutreffen, die er die Musik der Sprache nennt; und hält dann dafür, sie ohne Bedenken auf Musik überhaupt anwenden zu können. Es werden daher für die meisten Gattungen des poetischen Ausdrucks Beispiele aus guten Dichtern angeführt, um den Leser dadurch zu überzeugen, daß es wirklich die Bewegung sey, und nichts anders, worinn wir die Gründe des Eindrucks der Künste auf unsere Empfindungen und Leidenschaften zu suchen haben. Es würde zu weitläufig seyn, diese Beispiele auszuzeichnen, die, an sich betrachtet, vortrefflich, und in so ferne sie bloß den poetischen Ausdruck betreffen, und darauf angewendet werden, als Muster leidenschaftlicher Schilderungen unverwerflich sind. Auch die dabey vorkommenden Bemerkungen über diese leidenschaftlichen Schilderungen sind fein, und zeugen von einer tiefen Kenntniß des menschlichen Herzens und der Natur unserer Gefühle. Nur Schade, daß die Wege der Musik und Poesie zur Erregung dieser Gefühle so verschieden sind, und daß die Kenntniß des musikalischen Weges keine Folge von der Kenntniß des poetischen ist. Das poetische Land ist ein Land, welches seine eigene Sprache hat. Das musikalische ebenfalls. Beide Sprachen haben zwar in ihrem innern

innern Baue verschiedene Aehnlichkeiten, und man sollte daher denken (wie es denn auch häufig geglaubt wird), daß, wer die eine verstehe, auch die andere leicht verstehen könne. Aber nicht also. Sie sind Schwestern, die nichts als einen gewissen Familienzug mit einander gemein haben, der nur dem sichtbar ist, der sich mit einer wie mit der andern bekannt gemacht hat. Außer diesem feinen, verborgenen Familienzug, hat jede ihren eigenen Bau, ihre eigene Zusammensetzung, ihre eigene Art von Schönheit, ihren besondern Schmuck; und wer die Schönheiten und den Schmuck der poetischen Sprache kennt, kennt darum die Schönheiten und den Schmuck der musikalischen noch nicht. Wer sich mit ihrem innern Wesen, mit ihren eigenen Vorzügen und Schönheiten, wodurch sie sich von der Poesie unterscheidet, bekannt machen will, der muß suchen, mit ihr in vertrautere Bekanntschaft zu kommen. Jede hat ihren eigenen Weg zum Ziel, wenn auch das Ziel selbst das nämliche ist. Wer also nur den Weg der Poesie kennt, kann noch nicht wissen, wie der Weg beschaffen ist, auf welchem die Musik nach ihrem Ziele läuft. Er muß den Weg der Musik eben so oft mitwandeln, als er den Weg der Poesie gewandelt ist, ehe er die Aehnlichkeiten bestimmen kann, die beyde miteinander gemein haben; ehe er mit Sicherheit vorschlagen kann, auf welche Weise diese Wege kürzer und sicherer zu machen und zu wählen sind.

Ueberhaupt genommen, führen die feinsten philosophischen Spekulationen über aesthetische Gegenstände, irre, und sind allemal unsicher, wenn es ihrem Urheber an hinlänglicher Kunsterfahrung gerade in derjenigen Kunst mangelt, über die sie sich erstrecken sollen. Diese Kunsterfahrung, und die sorgfältige Beobachtung der Empfindungen unsers Herzens, sind die einzigen sichern Wegweiser bey so feinen und dunkeln Materien. Eine Eigenschaft aber, ohne die andere, ist nicht allein hinlänglich

diese Sicherheit zu verschaffen. Sie müssen beyde bey-
sammen und ungetrennt seyn. Außerdem argumentiren
wir zu häufig a priori; denken zu selten daran, daß un-
sere Empfindungen unserm Beobachtungsgeiste manchen
sonderbaren und unerwarteten Streich spielen; daß sie sich
selten genau von ihm in die Karte sehen lassen, und daß
er, auch mit der größten Anstrengung seiner beobachtenden
Kräfte, doch nicht eher erfahren kann, wie sie gespielt ha-
ben, als bis ihr Spiel geendigt ist; wir vergessen folglich
auch sehr leicht, daß wir a posteriori argumentiren müs-
sen, wenn uns nicht die besagte Kunsterfahrung gegen die-
se Vergessenheit sichert. Aber welche Schwierigkeiten?
Wer kann zween Herren dienen, und beyden gut dienen?
Unsere Kräfte sind für mehrere Fächer zu eingeschränkt.
Diejenigen Genien, die eine lebhaft empfindung für alle
schöne Wissenschaften und Künste besitzen, und sich daher
tiefe Einsichten in alle verschaffen könnten, sind nicht nur
äußerst selten, sondern müssen auch, wenn man sie auch
annehmen will, doch nur so angenommen werden, daß im-
mer noch Schranken für sie übrig bleiben, die sie nicht im
Stande sind zu überschreiten. Nur auf ein Fach kann
sich ihre vorzügliche Geisteskraft hauptsächlich erstrecken;
die übrigen Fächer müssen sich nothwendig mit den Ueber-
bleibseln begnügen. Und welche von den schönen Künsten
und Wissenschaften ist so leicht, daß bloße Ueberbleibsel
von Seelenkräften hinreichend seyn könnten, sie gehörig zu
ergründen, mit Nutzen darüber zu spekuliren, aesthetische
Grundsätze für sie zu bestimmen und festzusetzen? —

Man hätte dieses nicht für Tadel. Die feinen Spe-
kulationen des Verf. verdienen nicht getadelt zu werden,
ob sie gleich der Absicht, in der sie eigentlich gemacht wor-
den, nicht entsprechen, ob sie gleich, bey der Anwendung
derselben auf unsere Kunst, den Nutzen nicht gewähren,
den man wünschen möchte. Es ist ein kleines Verdienst,
ein nahes Ziel zu treffen; auch die blindesten Augen kön-
nen

nen es sich vielleicht erwerben. Wer sich sein Ziel so weit steckt, wie unser Verf. der macht bloß mit seinen Kräften einen Versuch, um zu erfahren, ob sie weiter reichen, als er vorher geglaubt hat. Der Zuschauer hat bey einem so weit gesteckten Ziel nichts zu thun, als zu beobachten, ob sich die handelnde Person nicht durch irgend einen Umstand hintergehen lasse, und etwa glaube, etwas erreicht und gefunden zu haben, was entweder gar nicht, oder doch äußerst schwer zu erreichen und zu entdecken ist. — Dahin gehen auch unsere Anmerkungen, und sind von allem Tadel weit entfernt. Könnten aesthetische Spekulationen für Künste und schöne Wissenschaften so wichtig seyn, als sie sind, wenn sie so leicht wären? Die Gesetze zu kennen, nach welchen schöne Künste und Wissenschaften auf unsere Empfindungen wirken, heißt nichts anders, als die vollkommene Kenntniß desjenigen Weges, welchen wir zur sichern und unfehlbaren Erreichung eines gewissen Endzwecks zu wählen haben. Wir werden dadurch vor jedem Fehltritt bewahrt; wir ergreifen, ohne Gefahr des Irrthums, unter den unendlichen vor uns liegenden Mitteln das einzige wahre und passende für unsern vorhabenden Fall; wir arbeiten nicht vergeblich; wir verschwenden nicht den geringsten Theil unserer Kräfte unnütz; — kurz, wir gehen gerade und sicher auf unser Ziel los, ohne es durch Umschweife und tausenderley unbequeme, oft äußerst unsichere Seitenwege erst langweilig auffuchen zu müssen. Solche Vortheile sind gewiß beträchtlich; nicht minder schätzbar, als der Stein der Weisen, wenn er je gefunden werden könnte. — Aber soll oder kann dieser Stein der Weisen so leicht zu finden seyn? — Wer hat ihn gefunden, und wer wird ihn noch finden? Können wir uns nicht ebenfalls mit den Vortheilen begnügen, mit denen sich der Alchymist begnügen muß? Ob dieser gleich durch seine Versuche nicht das reine klare Gold gefunden hat; — ob er gleich unendlich selten nur die geringste Entschädigung

gung für seine häufigen Nachforschungen, und für seinen öfters kostbaren Aufwand erhalten hat, so hat er doch endlich, durch unermüdetes Forschen, edlere Metalle, nützlichere und wirksamere Arzeneymittel entdeckt, als wir vielleicht ohne sein emsiges Forschen erhalten haben würden. Wenn also unser Verf. durch seine Spekulationen nicht klares Gold für unsere Kunst gefunden hat; wenn er auch nicht fand, was er suchte; so hat er doch etwas gefunden, welches auch seinen Werth hat. Eine Menge von vortheilhaften Bemerkungen wurden wir vielleicht nicht erhalten haben, wenn er sich der Gefahr, zu irren, nicht ausgesetzt hätte. Was ist es für ein Verdienst für Kurzsichtige und Furchtsame, wenn sie nicht irre gehen? — und wie können sie irren, da sie sich nie in unbekannte und unwegsame Gegenden wagen?

Nachdem, zur Unterstützung der angenommenen Grundsätze, für die meisten Fälle poetische Beispiele angeführt sind; so geht der Verf. weiter, und untersucht, in wie weit eben diese seine Grundsätze mit der Geschichte der Poesie und Musik übereinstimmen. Diese Untersuchung ist so, wie die vorhergehenden poetischen Beispiele voll von trefflichen Bemerkungen; aber immer mehr poetisch als musikalisch, und, wenn sie musikalisch sind, nicht selten zu eingeschränkt und einseitig. Auch die hier und da angeführten Gewährsleute werden in den Augen einsichtsvoller Musiker selten Autorität genug haben. So ist der Pater Kircher, und Algarotti. Der erste hat seit Matthesons Zeiten von seinem Ansehen viel verloren, und der zweyte mußte bekanntermaßen nicht nur von Musik nichts, oder nicht viel, sondern (was noch ärger ist) liebte auch die Kunst nicht. Daher kommen die sonderbaren Behauptungen, die sich in seinem *Saggio sopra l'Opera in Musica* finden; daher kommen die Bande, die Fesseln und die Einschränkungen, womit die arme Kunst von ihm beehrt werden soll. Auf allen Seiten will er ihr die Flü-

Flügel beschneiden; sie soll nichts als die Magd der Poesie seyn, und sobald sie ihre eigenen Kräfte gebrauchen will, sobald sie ohne das ihr von der Poesie angelegte Gängelband ihren Weg für sich gehen, und sich etwa in die Höhe schwingen will, wird sie gekünstelt gescholten, und hundert anderer Dinge beschuldigt, die nicht ihr, sondern dem ungeübten Ohre solcher incompetenten Richter, bezumessen sind. Daher können sie nicht begreifen, daß ein aus verschiedenen hohen und tiefen Stimmen bestehender Contrapunkt schön seyn könne; daß diese verschiedenen Stimmen, wovon die eine sich geschwind, und die andere langsam bewegt, und die doch zugleich ins Gehör kommen, in unserer Seele eine bestimmte Leidenschaft erregen können, und meinen, eine jede Leidenschaft erfordere ihrer Natur nach nicht mehr als einen bestimmten Ton (*).

Zu welchem Ende rufen wir das Genie der Musik zu Hülfe (sagt unser Verf. bey einer von der unsrigen etwas verschiedenen Veranlassung, und in einer ganz andern Bedeutung), da wir ohne Unterlaß das Plektrum aus der Hand legen, und (setzen wir hinzu) mit der Poesie unmusikalisch deklamiren sollen? Warum sollen wir die Leier beyseite werfen, wie ein Kind seine Klapper, in eben dem Augenblicke, da wir behaupten wollen, es sey der Gegenstand unsers vorzüglichen Wohlgefallens? —

2. Karl

- (*) Il contrapunto, essendo composito di varie parti, l'una acuta, l'altra grave, questa di andamento presto, quella di tardo, che hanno tutte a trovarsi insieme, e ferir l'orecchie ad un tempo, come potrebbe egli muovere nell'animo nostro una tal determinata passione, la quale di sua natura richiede un determinato tuono? —
 ALGAROTTI, *saggio sopra l'Opera in Musica*, p. 285.

Karl Avison's Versuch über den musikalischen Ausdruck. Aus dem Englischen übersezt. Leipzig, in Schwickertschen Verlage. 1775. 112 Seiten in 8.

Unter den vielen kleinen Abhandlungen, die wir über musikalische Gegenstände aus England erhalten, gewiß eine der vorzüglichsten. Sie kam unter dem Titel: Essay on musical expression zu London heraus, und der Verf. derselben scheint nicht nur mit den Wissenschaften, sondern auch hauptsächlich mit der Kunst recht gut bekannt zu seyn. Vom ersten zeugen die hier und da vorkommenden Citata aus alten und neuern Schriftstellern; und vom zweiten die richtigen Urtheile und Begriffe von eigentlichen musikalischen Dingen. Wir haben in unserm Fach selten das Glück, in unsern Schriftstellern diese beyden Eigenschaften so glücklich vereinigt zu sehen. Sind sie Denker, so fehlt es an Kunsterfahrung; und ist Kunsterfahrung da, so fehlt es am Denken. Daher kommt denn so manche unanwendbare Spekulation von der einen Seite, und so manche für geschmackvolle und denkende Leser beynahe unlesbare Kunstankündigung von der andern. Wir haben schon mehr als einmal der großen Schwierigkeiten Erwähnung gethan, die mit der glücklichen Vereinigung dieser beyden Eigenschaften verbunden sind; wir wissen, daß sie natürlicherweise nur sehr selten vereinigt und zusammen gefunden werden können; es muß den Freunden der Musik und musikalischer Spekulationen daher desto angenehmer seyn, bey so bewandten Umständen, wenigstens bisweilen an einen Schriftsteller zu gerathen, bey welchem sich eine so erwünschte Vereinigung findet.

Die

Die Abhandlung ist in drey Theile getheilt. Der erste Theil handelt in zween Abschnitten von der Gewalt und den Wirkungen der Musik, und von der Aehnlichkeit der Musik und Malerey. Der zweyte Theil in drey Abschnitten: 1) Von der zu sorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie und Verabsäumung der Harmonie. 2) Von der zu sorgfältigen Beobachtung der Harmonie, mit Verabsäumung der Melodie. 3) Von dem musikalischen Ausdruck, in so fern er den Componisten angeht. Der dritte Theil wiederum in 2 Abschnitten: 1) Vom ausdrückendem Vortrag der Musik überhaupt. 2) Von dem ausdrucksvollem Vortrag der Musik in besondern Stimmen. Wir wollen den Leser mit dem Inhalt der einzelnen Theile und Abschnitte etwas näher bekannt zu machen suchen, damit er dadurch in den Stand gesetzt werde, selbst zu urtheilen, in wiefern unser schon geäußertes Urtheil gegründet sey, oder nicht.

Der erste Abschnitt des ersten Theils handelt: von der Gewalt und von den Wirkungen der Musik. Die Fähigkeit, Vergnügen an den musikalischen Tönen zu finden, erklärt der Verf. für einen eigenen und innern Sinn; aber von feinerer Art, als die äußern Sinne. Denn, sagt er, bey dem Vergnügen, das von unserm innern Sinne und vom Gefühle der Harmonie herrührt, bedarf es keines vorhergegangenen Misvergnügens, um dasselbe in seiner ganzen Vollkommenheit zu genießen; auch ist der Genuß desselben weder mit Ermüdung noch mit Ekel verknüpft. Es hat den eigenthümlichen Vorzug, der Seele eine jede unruhige Leidenschaft zu benehmen, über unser Gemüth eine stille und heit're Freude zu verbreiten, welche sich durch Worte nicht ausdrücken läßt, und das Herz in eine vernünftige, menschenfreundliche, glückliche und ruhige Verfassung zu setzen.

sen. Der bloßen Melodie und Harmonie, für sich genommen, wird diese Wirkung auf unsere Einbildungskraft schon zugeschrieben, und gesagt, der Grad dieser Wirkung werde aber noch ungemein verstärkt, wenn die Gewalt des musikalischen Ausdrucks hinzukomme, weil sie alsdenn beyde das Vermögen erhalten, alle die angenehmsten Leidenschaften in der Seele zu erregen. Der bloße Schall vermag schon viel über unsere Leidenschaften. Wenn dieser Schall aber zu gewissen Tönen gebildet wird, so sind einige unter ihnen der Freude, andere der Traurigkeit oder Muthlosigkeit, und noch andere der Zärtlichkeit und Liebe natürlich; und wenn wir dieselben hören, so nehmen wir einen sympathetischen Antheil an den Empfindungen derer, die entweder fröhlich sind, oder leiden. Die Musik bringt also entweder durch die Nachahmung dieser verschiedenen Töne, nach Maapgebung der Regeln der Melodie und Harmonie, oder durch irgend eine andere Art von Association, die Gegenstände unserer Leidenschaften in unsere Empfindung; vornehmlich wenn diese Gegenstände bestimmt, und durch Hülfe der Worte der Einbildungskraft, so zu reden, sichtbar und völlig gegenwärtig gemacht werden. Ein geschickter Tonkünstler kann uns daher oft in die Wuth einer Schlacht oder eines Ungewitters versetzen, kann uns bald zur Freude heben, bald in angenehme Schwermuth versenken, unsern Muth anfaschen, ein angenehmes Schrecken in uns hervorbringen, uns in Mitleiden, Zärtlichkeit und Liebe zerschmelzen, oder in die Regionen der Seligkeit, in Entzückungen des göttlichen Lobes dahin reißen.

Außerdem behauptet der Verf. noch, daß die Musik die besondere Eigenschaft habe, nur die geselligen und glücklichen Leidenschaften zu erregen, die entgegenstehenden hingegen zu bezwingen. Er zeigt, daß es irrig ist, wenn man behauptet, ihre Gewalt erstrecke sich auf alle Gemüthsbewegungen ohne Ausnahme, und fragt, ob man

man jemals durch die Gewalt musikalischer Töne zu Handlungen des Eigennuzes, der Grausamkeit, Verrätheren, Rachsucht oder Bosheit angetrieben worden sey? Oder ob man jemals gefunden habe, daß Eifersucht, Argwohn oder Undank durch Harmonie oder Dissonanz in dem Herzen eines Menschen erzeugt worden? Der V. zweifelt, ob man ein Bepspiel dieser Art mit Wahrheit anführen könne, und sagt: ob es gleich gewiß sey, daß die Gewalt der Musik unsere Leidenschaften bis zum Uebermaaße treiben, oder sie auf falsche und undienliche Gegenstände richten, und so in ihren Folgen nachtheilig werden könne; so sey sie doch allemal von der wohlthätigen und geselligen Art, und, wenigstens ihrer Absicht nach, uneigennützig und edel. Selbst Schrecken und Traurigkeit nimmt er nicht aus, und bemerkt, daß der Schrecken, den der musikalische Ausdruck rege macht, allemal von der angenehmen Art ist, welche von einem Eindrücke entsteht, den etwas schreckliches auf die Einbildungskraft macht, die aber sogleich wieder durch die darauf folgende Ueberzeugung verschwindet, daß die Gefahr nur eingebildet ist. Es ist hier, wie bey den tragischen Vorstellungen der Schaubühne. Das Gefühl unserer Sicherheit vermischt sich mit den schrecklichen Eindrücken, und macht, daß sie sich in ein sehr empfindliches Vergnügen auflösen. Bey der Traurigkeit bemerkt er, daß sie allemal etwas geselliges zum Grunde habe, und daher oftmals mit einer Art von Empfindung verbunden sey, die man mit Recht angenehm nennen könne.

Dieses sucht der Verf. durch ein sehr auffallendes Bepspiel zu bestätigen, und die Erzählung von den Arkadiern bey Polybius, im vierten Buch seiner Geschichte, schien ihm am schicklichsten dazu zu seyn. Er rückt sie daher ganz ein. Die Geschichte ist kürzlich folgende. „Die Arkadier wurden von den Griechen nicht

„nur wegen der Feinheit ihrer Sitten und ihrer Wohl-

K

„thd.

„thätigkeit und Menschlichkeit gegen Fremde, sondern
 „auch wegen ihrer Frömmigkeit und Religion geschätzt;
 „die Cynäthier hingegen, ob sie gleich nach ihrem Ur-
 „sprunge ebenfalls Arkadier waren, unterschieden sich
 „durch ihre Grausamkeit und durch alle Arten von Ver-
 „brechen von den übrigen Griechen der damaligen Zeit
 „sehr.“

„Die Kenntniß der Musik, (fährt Polybius fort),
 „nämlich derjenigen, die diesen Namen verdient, hat
 „ihren Nutzen überall; aber bey den Arkadiern ist sie
 „durchaus nothwendig. Denn wir müssen nicht die Men-
 „nung des Ephorus annehmen, der, zu Anfange seines
 „Werks, einen Satz behauptet, der seiner ganz unwür-
 „dig ist, nämlich: die Musik sey unter die Menschen als
 „eine Art von Bezauberung bloß in der Absicht gekom-
 „men, um sie zu täuschen und irre zu führen. Auch dürfen
 „wir nicht glauben, daß es ohne Grund geschehen sey,
 „wenn die alten Einwohner von Kreta und Lacedämon
 „den Gebrauch der sanftern Musik im Kriege dem Ge-
 „brauche der Trompeten vorzogen, oder wenn die Arkas-
 „dier bey der Einrichtung ihres Staats, so rauh sie auch
 „außerdem in ihrer Lebensart waren, gegen die Musik
 „eine so große Achtung bezeugten, daß sie diese Kunst
 „nicht bloß ihren Kindern beybrachten, sondern auch selbst
 „ihre jungen Leute bis ins dreßzigste Jahr zur Erlernung
 „derselben anhielten. Die Arkadier sind daher beynähe
 „das einzige Volk, bey welchem sich die Jugend, ihren
 „Gesetzen zufolge, von Kindheit an dazu gewöhnt, Hymnen
 „und Pöane, ihrer Gewohnheit nach, zur Ehre der Göt-
 „ter und Helden ihres Vaterlandes zu singen. Ihre jähr-
 „lichen Feste und Wettspiele geben ihnen Gelegenheit,
 „Proben ihrer Geschicklichkeit in Gegenwart ihrer Mitbür-
 „ger abzulegen, und sind auch zu dieser Absicht angeor-
 „net worden.“

„Die

„Hiebei dünkt mich nun, daß die ersten Gesetzgeber, bey ihren Anordnungen dieser Art, im geringsten nicht die Absicht gehabt, Schwelgerey und Weichlichkeit einzuführen; sondern daß sie vornehmlich auf die Lebensart der Arkadier Rücksicht genommen haben, die durch ihre mühsame Handarbeit sehr emsig und ernsthaft wurden; und auf die strengen Sitten dieses Volks, zu welchen die Kälte und Strenge der Luft, die sich fast überall in Arkadien fand, sehr viel bestrug.“

„Um also die Wildheit und Rauhigkeit der Arkadier zu mäßigen und zu mildern, machten ihre Gesetzgeber alle die gedachten Einrichtungen, und verordneten noch außerdem mancherley Zusammenkünfte und Opfer, sowohl für die Männer als für die Weiber; auch Tänze für ihre Kinder beyderley Geschlechts. Mit einem Worte, sie versuchten alle mögliche Mittel, die natürliche Rauhigkeit und Barbarey der Arkadier durch diese Bildung ihrer Sitten zu mildern und zu zähmen.“

„Die Eynäthier hingegen, welche die rauhesten und wildesten Gegenden von Arkadien bewohnten, verabsäumten alle diese Hülfsmittel, zu welchen sie, in jener Absicht, um so viel mehr Gelegenheit hatten. Si waren zur gegenseitigen Zwietracht und Uneinigkeit geneigt, und sind dadurch am Ende so wild und barbarisch geworden, daß es keine Stadt in ganz Griechenland giebt, wo so viele und so abscheuliche Verbrechen begangen werden, als in der Stadt Eynäthe.“

„Wir haben dieß alles erzählt, erstlich: damit andere Städte nicht sogleich im Allgemeinen die Gebräuche der Arkadier tadeln mögen, oder damit nicht einige Arkadier selbst, aus dem falschen Vorurtheile, daß die Erlernung der Musik ihnen bloß als ein unbedeutender Zeitvertreib erlaubt sey, bewogen werden, dieses Stück ihrer guten Zucht zu vernachlässigen. Zweytens, um die Eynäthier mit Hülfe der Götter zu bewegen, ihre Ge-

„müthsart menschlicher und milder zu machen, durch Erlernung der freyen Künste, und vornehmlich der Musik. Denn das ist das einzige Mittel, wodurch sie jemals von der Wildheit frey werden können, welche sie angenommen haben.“

Zur Bestätigung desjenigen, was der Verf. von der Gewalt der Musik über die bloß gefelligen und eblern Leidenschaften sagt, wird eine Stelle aus dem Esprit des Loix von Montesquieu, L. IV. c. 8. angeführt, wo ebenfalls behauptet wird, daß die Musik das Mittel halte, zwischen den Leibesübungen, welche die Menschen rauh machen, und zwischen den spekulativischen Wissenschaften, die ihnen eine ungesellige und finstere Gemüthsart geben; daß, ob man gleich von der Musik nicht sagen könne, daß sie die Tugend einflöße, so verhindere sie doch die Wirkungen einer wilden Erziehung, und mache, daß die Seele bey derselben einen gewissen Antheil nehme, den sie außerdem nicht nehmen würde; daß die Leibesübungen der Griechen bey ihnen nur eine Gattung der Leidenschaften, nämlich: Wildheit, Hestigkeit und Grausamkeit erregt hätten, die Musik aber erzeuge sie alle, und könne die Seele zum Gefühle der Sanftmuth, des Mitleidens, der Zärtlichkeit und des angenehmen Vergnügens bringen; und endlich, daß man nicht fragen soll, warum man eben vorzüglich die Musik zu diesem Zwecke wählen müsse, weil es unter allen Arten des sinnlichen Vergnügens keine einzige gebe, welche der Seele weniger schädlich sey.

Der zweyte Abschnitt des ersten Theils handelt von der Aehnlichkeit der Musik und Malerey. Erstlich sollen sich die beyden Künste auf die Messkunst gründen, und die Lehre des Verhältnisses zum Grunde haben. Zweytens, so wie die Schönheit eines Gemäldes auf dreyerley Umständen beruht, nämlich der Zeichnung, dem Colorit, und dem Ausdruck; so gründet

gründet sich auch in der Musik die Vollkommenheit einer Composition auf Melodie, Harmonie und Ausdruck. Die Melodie ist ein Werk der Erfindung, folglich der Grund von den beyden andern Stücken, und völlig ähnlich mit der Zeichnung in der Malerey. Die Harmonie giebt der erfundenen Melodie auf eben die Art Schönheit und Stärke, wie das Colorit der Zeichnung. Und in beyden Künsten entsteht der Ausdruck aus der richtigen Verbindung jener beyden Stücke, und ist nichts mehr, als die schickliche Anwendung derselben auf denjenigen Gegenstand, den man vor sich hat.

Drittens, so wie eine gehörige Mischung des Lichts und Schattens, oder das, was man das Helldunkle zu nennen pflegt, in der Malerey eine edle Wirkung hat, und einem guten Gemälde in der That wesentlich ist; so ist auch die kluge Mischung der Con- und Dissonanzen einer musikalischen Composition gleichfalls wesentlich. Die Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen werden mit den allmählichen Steigerungen vom Lichte zum Schatten, oder vom Schatten zum Lichte in der Malerey, verglichen.

Viertens, wie es in der Malerey verschiedene Grade von Entfernungen giebt, nämlich den Vorgrund, den Mittelgrund, und den Hintergrund; so giebt es auch in der Musik drey verschiedene Theile, die jenen völlig ähnlich sind, nämlich einen Baß (Vorgrund) einen Tenor, (Mittelgrund), und einen Diskant (Hintergrund). Diesem zufolge ist eine musikalische Composition ohne ihren Baß gleich einer Landschaft ohne ihren Vorgrund, u. s. w. und hiernach können wir diejenigen beurtheilen, welche die Schönheit irgend einer musikalischen Composition bestimmen wollen, ohne sie nach allen ihren Theilen zu sehen und zu hören, und ohne das Verhältniß derselben gegen einander zu verstehen.

Fünftens giebt es in der Muſik ein herrſchendes Thema, ſo wie es in der Malerey, wenigſtens in den edlern Arten derſelben, und hauptſächlich in der hiſtoriſchen Malerey, eine Hauptfigur giebt, die zuerſt und am meiſten in die Augen fallen muß.

Sechſtens, wie man in der Malerey bey einer Gruppe von Figuren darauf ſehen muß, daß nichts fehle, ſondern daß man eine gewiſſe Fülle und Rundung erhalte; ſo giebt es auch bey größern muſikaliſchen Werken verſchiedene geringere Subjekte, welche ſich auf das Hauptſubjekt oder Thema gründen. Sie dienen, gleich den Figuren in der Malerey, dazu, einander gleichſam zu heben und zu unterſtützen; und ſobald eines davon aus einer guten Compoſition weggenommen wird, entſteht ſogleich eine Lücke, die einem geübten Ohre höchſt unangenehm iſt.

Siebentens, ſo wie man bey der Betrachtung eines Gemäldes einen gewiſſen Geſichtspunkt haben muß, in welchem man alle Theile deſſelben nach ihren wahren Verhältniſſen ſieht; ſo giebt es auch in der Muſik einen gewiſſen Hörpunkt, in welchem die Töne in einander ſchmelzen, und die verſchiedenen Stimmen nach ihrer gehörigen Stärke und Symmetrie ins Gehör fallen.

Achrens haben auch die mancherley Manieren in der Malerey, die große, die ſchreckliche, die angenehme, die zärtliche, die rührende, die heitre, und dergl. alle ihre Aehnlichkeiten in der Muſik.

Dieſe angeführten Aehnlichkeiten zwiſchen der Malerey und Muſik ſind im Allgemeinen unſtreitig gegründet. Nur bey einigen ſcheinen wir mit einer nähern Anwendung zu kurz zu kommen. Daß Melodie und Harmonie mit der Zeichnung und dem Colorit der Malerey verglichen werden könne, und in der genaueſten Aehnlichkeit ſtehe, iſt gar kein Zweifel; daß aus der klugen und ſchicklichen Anwendung derſelben auf den vorhabenden Gegenſtand, in den beyden Künſten, der Ausdruck entſtehe,
eben

eben so wenig. Auch einen gewissen Hörpunkt giebt es in der Musik, so wie es in der Malerey einen Gesichtspunkt giebt. Ob aber der Bass, Tenor und Diskant, mit dem Vorgrund, Mittelgrund und Hintergrund eines Gemäldes vollkommen verglichen werden könne, bezweifeln wir etwas. Das ganze Gleichniß scheint uns überhaupt deswegen ein wenig zu hinken, weil dabey auf die *successio temporis* gar nicht Rücksicht genommen ist, die mit dem Anhören einer Musik zusammenhängt, da hingegen alle Theile eines Gemäldes bleibend sind. Zudem, da der Diskant die Melodie führt, und Melodie doch das nämliche seyn soll, und auch ist, was die Zeichnung in der Malerey, die Zeichnung aber sich in der Malerey nicht nur auf den Hintergrund, sondern auf alle Theile des Gemäldes erstreckt, so sehen wir nicht, worinn die Aehnlichkeit des Diskants, in Ansehung des Hörpunkts, mit dem Hintergrund eines Gemäldes, in Ansehung des Gesichtspunkts, liege. Diskant, Bass und Tenor sind in der Musik, wie Zeichnung und Colorit in der Malerey unzertrennlich; sie müssen folglich zugleich gehört werden, und so miteinander den ganzen Lauf des Stücks hindurch verbunden bleiben. Wir können uns wohl vorstellen, wie sich der Verf. diese Aehnlichkeit gedacht haben mag; auch uns scheint sie einen kleinen Schein von Wahrheit zu haben; demohngeachtet aber halten wir dafür, daß dies gerade einer von den Punkten sey, auf welche man die Vergleichen beyder Künste nicht treiben müsse. Man muß immer eingedenk bleiben, daß in der Musik alles *successiv*, in der Malerey aber bleibend ist, so läßt sich leicht entscheiden, wo die Gränzpunkte befindlich sind, bey welchen unsere Vergleichen ein Ende haben müssen.

Zweyter Theil, von der musikalischen Setzkunst. Der erste Abschnitt handelt von der gar zu sorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie, mit

Verabsäumung der Harmonie. Da der Verf. überhaupt annimmt, daß es nur drey Stücke giebt, worauf der wahre Werth einer jeden musikalischen Composition beruhen könne; so werden diese drey Stücke nacheinander einzeln vorgenommen. Dieses ist das erste, nämlich die Melodie. Es ist natürlich, daß, wenn Melodie und Harmonie in der Musit das ist, was Zeichnung und Colorit in der Malerey, die Vernachlässigung des einen Theils allemal Unvollkommenheiten hervorbringen müsse; und daß daher der geschickte Componist vornehmlich dahin zu sehen hat, daß beyde Stücke miteinander verbunden, und niemals das eine vorgezogen, das andere aber darüber vernachlässigt werde.

Die gegenwärtig herrschende Mode, alle Musit auf eine einzelne Stimme einzuschränken, und eben dadurch alle wahre Harmonie zu vernachlässigen, wird daher vom Verf. für einen sehr beträchtlichen Fehler gehalten. In der That ist dieser Fehler so groß, als der seyn würde, welchen ein Maler macht, der in seinen Gemälden bloß für Zeichnung sorgen, das Colorit aber gänzlich vernachlässigen und hintansetzen wollte. Die Harmonie, sagt unser Verf. dient vornehmlich dazu, die vielfache Arbeit und Kunst einer guten Composition zu zeigen und auseinander zu setzen, die, bey einer vollen und vollkommenen Ausführung aller Stimmen, jene edlen Wirkungen hervorbringt, welche wir oft bey großen Musikern wahrnehmen. Alles dieses aber geht bey der Wendung, welche unsere jetzige Musit genommen hat, verloren. Die Sündfluth von unbegrenzten Ausschweifungen, welche die Unerfahrenen Erfindung nennen; die Eitelkeit unserer Modenvirtuosen, nur immer eine nichtsbedeutende und leere Fertigkeit zu zeigen, sind nicht geschickt jene Wirkungen hervorzubringen, sondern überraschen nur den Zuhörer, anstatt ihm zu gefallen; und daß Tonkünstler von diesem Geschmacke so viel Gewalt und Einfluß haben, ist sowohl
ein

ein Unglück als eine Entehrung für die Musik. Da es sich aber leichter beurtheilen läßt, was in der musikalischen Ausführung, als was in der Gekunst vortrefflich ist; so kann man leicht die Ursache angeben, warum viele mehr Fleiß darauf gewandt haben, sich in der Ausübung, als in der Theorie dieser Wissenschaft, vollkommen und berühmt zu machen.

Die Gründe und Ursachen dieses falschen musikalischen Geschmacks liegen, nach der Meynung des Verf. erstlich in dem gänzlichen Mangel am Geschmack der Zuhörer, die sich demohngeachtet das Recht zu urtheilen anmaßen, und daher die niedrige Gattung von Musik veranlassen. Denn es ist nicht zu läugnen, daß diese niedrige Art von Composition vor allen andern im Stande ist, ein unerfahrenes Ohr einzunehmen; und daher haben die Componisten oftmals ihre Kunst dem rohen Urtheile geschmackloser Zuhörer aufgeopfert. Zweytens in den steifen harmonischen Compositionen, womit genielose und bloß arbeitsame Componisten die Welt überschwemmt haben. Man wollte dieses ekelhafte Steife vermeiden, und gerieth darüber von einem Aeußersten in ein anders, eben so ekelhaftes. Drittens in der noch schlechteren Art von Composition, woben man das Thema sogleich, wenn es kaum vorgetragen ist, wieder fahren läßt, um einige fremde und unerwartete Gänge anzubringen, die weder einigen Zusammenhang unter sich, noch den geringsten bestimmten Zweck haben. Diese Arbeit auf gut Glück schickt sich ungemein gut für diejenigen, die ohne die erforderlichen Fähigkeiten componiren, oder eine Musik ohne die gehörige Einsicht anhören; und wir dürfen uns daher nicht wundern, daß es eine solche Menge neuer musikalischer Stücke giebt, die in diese Classe zu rechnen sind. Jeder wahre Kenner der Beschaffenheit unserer jetzigen Musik muß hier mit dem Verf. einerley Meynung seyn.

Nach diesem werden einige der bekanntesten Componisten angeführt; die darinn gefehlt, daß sie eine unnatürliche Modulation zu weit getrieben haben. Sie werden in drey Classen geordnet. In die erste und niedrigste Classe kommen Vivaldi, Tassarini, Alberti, und Locatelli, deren Compositionen es eben so sehr an mannichfaltiger Harmonie, als an wahrer Erfindung fehlt, und die daher bloß Kindern zur Ergözung dienen können; auch diesen nicht einmal, wenn man sie zu einem richtigen musikalischen Geschmacke gewöhnen will. In die zweyte Classe, die deswegen der erstern vorzuziehen ist, weil die dahin gehörigen Componisten etwas mehr auf die Grundsätze der Harmonie sehen, gehören verschiedene von unsern neuen Operncomponisten. Diese sind Casse, Porpora, Terradellas, und Lampugnani. Diese werden nicht bloß wegen ihrer zu geringen Rücksicht auf die Grundsätze der wahren Harmonie, sondern auch in Absicht auf Melodie getadelt, indem sie nämlich ihr Thema unaufhörlich wiederholen, bis es völlig abgenutzt ist, und so die Geduld des Zuhörers ermüden. In die dritte und höchste Classe der Componisten, welche die Modulation (*) übertreiben, werden Vinci, Bononcini, Astorgo und Pergolesi gesetzt. Ihre Melodien sind mehrentheils so schön und ausgesucht, daß wir darüber den Mangel der Harmonie beynahe vergessen, der sich doch sehr oft bey ihnen findet. Indessen, setzt der Verf. hinzu, sollte doch dieser Geschmack selbst in seinem verzeihlichsten Grade, billig nicht befördert werden, weil er natürlicherweise zu dem Verfalle einer der edelsten Künste zu führen scheint.

Der

(*) Der Verf. versteht hier unter Modulation nicht die Fährung der Harmonie, sondern der Melodie. Er setzt daher die Modulation der Harmonie entgegen, welches nach der Bedeutung, die das Wort Modulation bey uns hat, nicht angehen würde.

Der zweyte Abschnitt dieses zweyten Theils handelt von der zu sorgfältigen Beobachtung der Harmonie, mit Verabsäumung der Melodie. Diese gar zu strenge Beobachtung der Harmonie, mit Hingansetzung der Melodie, war besonders an den alten Meistern zu tadeln, welche zur Zeit des Palestrina bis zur Einführung der neuen Oper lebten. Die Schönheiten der Melodie mußten bey ihnen gewöhnlich einer trockenen Regel des Contrapunkts weichen; und man suchte damals nur die Kunst des Componisten zu zeigen, so wie man jetzt nur die Geschicklichkeit des Sängers oder Spielers zu zeigen sucht. Indes trifft dieser Tadel im geringsten nicht alle alten Tonkünstler ohne Ausnahme; einige unter ihnen haben die musikalische Gekunst zu einer solchen Höhe der Vollkommenheit gebracht, daß wir es für keine Herablassung halten dürfen, unsern Geschmack im Contrapunkte nach den schätzbaren Entwürfen zu bilden, welche uns von ihnen übrig sind. Sie waren zwar natürlicherweise dem allgemeinen Fehler ihres Zeitalters ausgesetzt; haben aber doch durch die Stärke ihres Genies, und durch die vortreffliche Einrichtung ihrer Fugen und ihrer Harmonie, die Bewunderung aller folgenden Zeitalter erregt. Diese Gattung von Componisten wird wieder, wie die im vorhergehenden Capitel, in drey Classen abgetheilt.

Palestrina ist unter diesen der erste, und erhält vom Verf. nicht bloß in Ansehung der Zeit, sondern auch des Genies, den erhabenen Namen des Vaters der Harmonie. Außer diesem werden in diese erste Classe noch Tallis und Allegri gerechnet. Der erste war ein englischer Componist, und der zweyte ein Italiäner, dessen Compositionen, nebst den Palestrinischen Werken, noch immer in der päpstlichen Kapelle und andern ausländischen Kirchen aufgeführt werden. Bey diesen drey Meistern findet man einerley Kunst in der Ausarbeitung der ver-

verschiedenen Stimmen, und einerley Mangel der Modulation.

In die zweyte Classe gehören Carissimi, Stradella und Steffani, deren Werke im Ganzen zwar eben den Charakter haben, wie die von Palestrina, aber vielleicht in gewisser Absicht von nicht so vorzüglichen, und, in anderm Betracht, von nicht so geringem Werthe sind. Ihr Charakter besteht zwar in der Schönheit der Harmonie, und in dem Mangel an Melodie; in Ansehung der erstern aber sind sie nicht so schön, und in Ansehung der letztern nicht so mangelhaft, als die Arbeiten des Palestrina.

In die dritte und vorzüglichste unter diesen drey Classen gehören diejenigen Componisten, welche die Mängel ihrer Vorgänger in der zu großen Verabsäumung der Melodie eingesehen, und die edelsten Harmonien mit einer dazu schicklichen Modulation ausgeschmückt haben; aber doch noch immer in so fern die Schreibart der ältern Componisten beibehalten, daß sie die harmonische Bearbeitung zum herrschenden Charakter ihrer Werke machen, und die Modulation eine Nebensache seyn lassen. Von dieser Art soll der sorgfältige und fehlerfreye Corelli, der dreyfte und erfindungsvolle Scarlatti, der erhabene Caldara, und der anmuthsvolle und geistreiche Rameau seyn. Diesen wird noch Händel an die Seite gesetzt, und bemerkt, daß sich in dessen männlicher Schreibart oft die edelsten Harmonien, mit einer so mannichfaltigen Modulation belebt, finden, dergleichen man kaum von einem Manne erwarten sollte, der die Stadt London mit musikalischen Stücken aller Art, dreyßig Jahre hindurch, versorgt hat.

Ein patriotisch gesinnter Deutscher wird sich vielleicht hier kaum des Wunsches erheben können, daß der W. außer unserm Händel mit noch mehrern deutschen Componisten möchte bekannt gewesen seyn. Vielleicht hätte er sodann nicht drey, sondern vier Classen gemacht, und in die

die vierte und vorzüglichste nebst Händeln noch unsern alten Kerl, Ruhnau, und hauptsächlich vor allen andern unsern unnachahmlichen Johann Sebastian Bach aufgenommen. Die Ueberschrift des Kapitels oder Abschnitts hätte aber auch sodann wegfallen müssen; denn es ist unstreitig zu strenge geurtheilt, wenn man diese trefflichen Männer einer Vernachlässigung der Melodie beschuldigen will. Selbst unserm Verf. scheint Händel nicht mehr recht in diese Classe zu passen; davon zeugen die gerühmten edeln und mit mannichfaltigen Modulationen belebten Harmonien. Wenn er daran gedacht hätte, daß wahrer musikalischer Ausdruck aus der zweckmäßigen Anwendung der Melodie und Harmonie entsteht; daß Händel gerade der Mann war, der in Vocalcompositionen Melodie und Harmonie so zweckmäßig zu verbinden mußte; daß er endlich in seinen gearbeiteten Werken, nämlich in Fugen und Chören, im Ausdruck am glücklichsten war, und also den höchsten und letzten Endzweck der Musik erreichte; sollte er ihn nicht in eine eigene Classe gesetzt, und von denen abgesondert und unterschieden haben, deren Anwendung ihrer Kunst nicht so zweckmäßig war? Wie vielmehr würde er anders classificirt haben, wenn er die Meisterstücke unsers unsterblichen Joh. Seb. Bachs gekannt hätte, wo die originellste, feinste und edelste Melodie beständig von der reichsten, reinsten und angemessensten Harmonie begleitet wird? Gegen diesen großen Mann sind Corelli, Scarlatti, Caldara und Rameau, so groß auch ihre Verdienste an sich betrachtet seyn mögen, noch wahre Schulknaben, deren fehlervolle und mangelhafte Exercitia seinen meisterhaften Werken nicht an die Seite gesetzt werden können. Wir trauen unserm Verf. zu, daß er vollkommen unserer Meinung gewesen seyn würde, wenn ihm die Arbeiten dieses Mannes bekannt geworden wären. Er scheint uns gerade den Grad von Kunstfertigkeit zu besitzen, der dazu erfordert wird,

wird, sich von den erhabenen Verdiensten dieses Mannes einen wahren Begriff zu machen.

Dritter Abschnitt, über den musikalischen Ausdruck, in so fern er den Componisten angeht. Der Ausdruck entstehe, wie schon bemerkt ist, aus einer zweckmäßigen Verbindung der Melodie und Harmonie, und ist nichts anders, als eine schickliche Anwendung derselben auf den Inhalt, den man vor sich hat. Folgender Absatz verdient groß gedruckt zu werden, damit er besonders in die Augen falle.

Aus dieser Erklärung sieht man offenbar, daß man Melodie und Harmonie, um des Ausdrucks willen, niemals müsse fahren lassen, weil sich der Ausdruck auf beyde gründet. Sobald man etwas ohne ihre Hülfe oder ihnen zum Trotz unternehmen wollte, so würde es aufhören, musikalischer Ausdruck zu seyn.

Aus diesem Grundsatz folgt, daß die bloße Nachahmung, die von so vielen für musikalischen Ausdruck gehalten wird, in einer wahren, guten und ächten Musik wegfallen muß; daß die Nachahmung des Steigens, Fallens, einer unterbrochenen Bewegung, des Fliegens, Weinens, Lachens &c. nicht musikalischer Ausdruck heißen kann, weil die Absicht davon bloß dahin geht, die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die Ähnlichkeit zwischen den Tönen und denjenigen Dingen zu richten, die sie beschreiben sollen, und dadurch unserm Verstande Anlaß zu einer Vergleichung zu geben, anstatt das Herz zu rühren, und die Leidenschaften der Seele zu erregen. Also nicht diese unbedeutende Nachahmung ist musikalischer Ausdruck, sondern eine solche Zusammenstimmung der Melodie und Harmonie, die uns auf die stärkste Art rührt, und diejenigen Leidenschaften in uns erregt, die der Poet zu erregen sucht. Ein Componist darf sich also nicht bey einer leeren Nachahmung einzelner Worte verweilen, sondern

bern muß die ganze Absicht, den ganzen Zweck des Dichters zusammen nehmen, und darnach seine Melodie und Harmonie, entweder vermittelst der Nachahmung, in so weit sie zu dieser Absicht dienlich seyn kann, oder durch andere Mittel einzurichten suchen. Und wenn er Leidenschaften durch Nachahmung zu erregen sucht, so muß es eine so gemäßigte und weislich eingerichtete Nachahmung seyn, daß sie nur dem Zuhörer den Gegenstand gleichsam vor Augen bringt, ihn aber nicht nöthigt, eine Vergleichung zwischen dem Gegenstande und den Tönen anzustellen. Die Gewalt der Musik gleicht in diesem Betrachte der Gewalt der Beredsamkeit; wenn sie wirken soll, so muß sie auf eine geheime und unvermerkte Art wirken. Eine auskramende Pralerei stört den Hauptzweck. Die beste Regel ist daher: eine ungezwungene Beobachtung der Natur und Simplicität.

Diese zweckmäßige Zusammenstimmung der Melodie und Harmonie wird durch mancherley Mittel erhalten. Erfahrung und aufmerksame Beobachtung derjenigen Wirkungen, welche verschiedene Töne auf die Einbildungskraft und auf die Gemüthsbewegungen haben, verhelfen am leichtesten dazu. So dienen die Dur- und Molltöne, langsame oder lebhaftere Taktbewegung, das Staccato, das Costenuto, das Schleifen der Töne, alle die Mannichfaltigkeit der Intervalle von einem Semiton bis zur Decime, die mancherley Mischungen der Harmonien, die Vorbereitung der Dissonanzen und ihre Auflösung, die angenehme Folge der Melodien auf einander, und verschiedene andere Umstände außer diesen, alle dienen dazu, diejenige Mannichfaltigkeit des Ausdrucks zu veranlassen, welche die Seele zur Freude oder zum Muthen erhebt, sie in Zärtlichkeit oder Mitleiden versenkt, sie auf eine vernünftige Heiterkeit fest heftet, oder sie zu den Entzückungen der Andacht empor hebt.

Den

Den Gebrauch aller dieser Mittel zum musikalischen Ausdruck, Fülle der Harmonie, und Mannichfaltigkeit der Melodie, begreift die Kunst, Fugen zu setzen, in sich. Der Verf. hält daher diese Art der Composition unter allen übrigen für die edelste und ausgebreitetste, die nicht nur, gleich der Historienmalerey, die vornehmsten Schönheiten aller übrigen Gattungen unter sich begreift, sondern auch im Stande ist, manche andere Schönheiten von höherer Art aufzunehmen. In dieser Gattung von vollstimmiger Musik kann auch eine kluge Abwechslung des Tutti und Solo zum Ausdruck viel beitragen. Die zärtlichen und feinern Stellen können in das Solo, und die Stellen von kühnern Ausdrucke in das Tutti gebracht werden. Eben diesen Gebrauch leidet auch das Forte und Piano. Bey allem dem aber, was darüber gesagt ist, oder gesagt werden kann, glaubt der Verf. der Nachdruck und die Anmuth des musikalischen Ausdrucks sey von gar zu feiner Art, als daß sie sich durch Worte bestimmen lasse; es sey mehr eine Sache des Geschmacks als des Raisonnements, und lasse sich daher weit besser aus Beyspielen als aus Regeln verstehen. Er giebt daher angehenden Tonkünstlern den Rath, die Werke großer Meister zu Rathe zu ziehen, und in denselben die Regeln und die vollkommene Vereinigung der Melodie, der Harmonie und des Ausdrucks aufzusuchen.

Gegen das Ende dieses Abschnitts werden noch verschiedene lesenswürdige Anmerkungen über die Kirchenmusik gemacht. Der Verf. hat sich zwar nur die Beschaffenheit der englischen gedacht, und seine Anmerkungen darauf angewandt; allein sie sind auch für die unsrige anwendbar. Benedetto Marcello wird als das höchste Muster für alle Kirchencomponisten angepriesen. In seinem *Estro Poetico - Armonico*, der in 8 Folianten gedruckt ist, glaubt der Verf. habe er alle neuern Tonkünstler weit übertroffen, und uns den richtigsten Begriff von jener

jener edlen Einfachheit gegeben, welche wahrscheinlicherwei-
 se der große unterscheidende Charakter der Musik bey den
 Alten war. Unser V. ist von diesem Marcelllo sehr en-
 thusiasmirt. Er sagt, er sey in der Composition seiner
 Psalmen, gleich dem göttlichen Inhalte, den er bearbei-
 tete, überall groß oder schön, oder pathetisch, und so voll-
 kommen frey von allem, was niedrig und gemein ist, daß
 der einsichtsvolle Zuhörer durch eine unaufhörliche Ab-
 wechselung einer neuen und reizenden Modulation bezau-
 bert werde; woben zugleich Plan und Ausdruck so passend
 sey, daß Inhalt und Harmonie überall zusammen treffe.
 In dem letzten Psalme schiene er alle Kräfte seines großen
 Genies zusammen genommen zu haben, um die Wunder,
 die er schon vorhin gethan habe, noch zu übertreffen. Mat-
 theson war von diesem Marcellischen Werke nicht so
 enthusiastirt, wie man aus der in seiner Critica musica
 P. V. p. 58. befindlichen Recension desselben sehen kann.
 Die gar zu leere Einfachheit, die affectirte Nachahmung der
 alten und hauptsächlich ebräischen Musik, wozu die spani-
 schen Synagogen die Muster hergegeben haben sollen, der
 Mangel und die Blöße der Harmonie und dergleichen woll-
 ten ihm alle nicht gefallen, und er glaubte, die geistliche
 Freudigkeit könne auf diese Art nicht weit gehen. Das
 was wir in den 4 ersten Tom. dieser Psalmen gesehen ha-
 ben, (die übrigen 4 haben wir noch nicht zu Gesichte be-
 kommen können) bestätigt mehr das Matthesonische als
 das Avisonische Urtheil, und das letzte mag wohl großen-
 theils aus den mit einer gar sehr gelehrten Miene versehenen
 Vorreden, und Abhandlungen über alte Musik, ent-
 standen seyn.

Diesem vermenynten Muster in Singsachen setzt der
 Verf. ein anderes an die Seite, welches in Instrumen-
 talsachen das größte seyn soll. Dieses ist Geminiani.
 Er soll immer äußerst richtig und schön seyn. Seine sanfte,
 feine, ausdrucksvolle und gefällige Modulation soll in
 Mus. Crit. Bibl. 2. B. 1 allen

allen seinen Werken von der vollkommensten Harmonie unterstützt werden, und so viel natürlichen Zusammenhang haben, daß man sie nicht oft genug hören, und nicht genug bewundern könne.

Der dritte Theil handelt von dem musikalischen Ausdruck, in so fern er den Spieler angeht. Der erste Abschnitt: von dem ausdrückenden Vortrage der Musik überhaupt. Der ausdrucksvolle Vortrag besteht bey dem Ausführer darinn, daß er einer Composition Gerechtigkeit widerfahren lasse, und sie in einem Geschmacke, und mit einem Vortrage spiele, der mit der Absicht des Componisten so genau übereinstimmt, daß alle Schönheiten seines Werks dadurch beybehalten und ins Licht gesetzt werden. Ferner: so wie der Componist einer niedrigen und läppischen Nachahmung zu Gefallen, die Schönheiten des wahren Ausdrucks nicht fahren lassen darf; so darf auch der Spieler ein gutes Instrument nicht zu den Eigenschaften eines schlechten hinabsetzen, und nicht armselige Nachahmungen damit hervorzubringen suchen. Von dieser Art sind die Nachahmungen des Flageolet, der Waldhörner, Sackpfeifen ic. auf der Violine. Es ist ein kindisches Spielwerk, das bloß Erstaunen zu erregen bestimmt ist, und selbst bey einem gemeinen Ohr nicht lange über die natürliche Liebe zur Harmonie, die Oberhand behalten kann. Selbst die Doppelgriffe auf der Violine verwirft der Verf. denn sie setzen nach seiner Meynung ein gutes Instrument zu den Eigenschaften zweyer mittelmäßigen herab, und hindern den leichten Vortrag des Spielers. Also sowohl Componist, als Spieler, hat auf den Umfang, die Natur und Eigenschaften der Instrumente Rücksicht zu nehmen; dies wird auf verschiedene Instrumente angewendet. Bey Blasinstrumenten giebt er den Rath, sie in Concerten nur gelegentlich eintreten zu lassen, und nicht das ganze Concert hindurch zu gebrauchen. Nach diesem bemerkt der V. die Aehnlichkeit, die sich

sich zwischen dem Vortrage der Musik, und dem Vorlesen befindet. Jeder Leser wird vielleicht bemerkt haben, sagt er, wie sehr man die große Gewalt des Ausdrucks daraus erkennt, wenn ein Schriftsteller auf verschiedene Art vorgelesen wird; besonders in der Poesie, wo ein richtiger und geistvoller Nachdruck so erforderlich ist, um jene interessanten Züge auszuzeichnen, welche vorzüglich die Absicht haben, die Einbildungskraft zu vergnügen, und das Herz zu rühren. Aber wie sehr verfehlt auch das beste Gedicht dieses Zwecks, wenn man es entweder mit wilden und heftigen Tönen, oder mit einer kalten und leblosen Einförmigkeit vorlesen hört! In beyden Fällen wird unser Unwille, oder unsere Langeweile, eben so groß seyn, als die Schönheiten des Schriftstellers, den man so mishandelt. Und gerade so geht es mit einem gedankenlosen Vortrage einer schönen musikalischen Composition. — Ueber den Unterschied des Ausdrucks und der Ausführung der Kirchen- Cammer- und Theater-Schreibart; über die jeder Bestimmung insbesondere zukommende Bewegung; über das Relative der Wörter, womit man gewöhnlich die Bewegung andeuten will; über den Gebrauch der Zeichen, Manieren und Methoden berühmter Meister, ic. wird in der Folge dieses Abschnitts noch manche gute Bemerkung gemacht.

Der zweyte Abschnitt des dritten Theils handelt von dem ausdrucksvollen Vortrage der Musik in besondern Stimmen. Erstlich von der Besetzung eines Orchestres. Außer den vier Hauptstimmen sollen nie mehr als 6 erste, und 4 zweyte Ripienviolinen, vier Ripienbässe, zwey Contrabässe und ein Flügel seyn. Kleiner kann die Anzahl seyn; aber mehrere würden vermuthlich den erforderlichen Contrast zerstören, der allezeit zwischen dem Tutti und Solo seyn muß. Zweytens sollen die vier Hauptstimmen billig mit 4 gleich meisterhaften Ausführrn besetzt seyn, die sowohl des richtigen Zeit-

maafes als des Ausdrucks mächtig sind. Die Gewohnheit, die schlechtesten Leute an die Bratsche zu stellen, ist daher verwerflich. Im übrigen soll jeder Ausführer seine besondere Pflicht bedenken, und sich nur in so weit hören lassen, als es mit der Harmonie und dem Ausdrucke in seiner Stimme bestehen kann. Auch muß sich kein Liebhaber der Musik es leid seyn lassen, wenn nur wenig für ihn zu spielen da ist, weil er dadurch Muffe gewinnt, zu hören zu können. Aus diesem Grunde sind die Mittelstimmen in guten Compositionen für denjenigen Spieler, die vortheilhaftesten, der lieber das Ganze genießen, als allein gehört seyn will.

Einige in die musikalische Semeiographie gehörige Vorschläge, die der Verf. zu einem sichern ausdrucksvollen Vortrage für dienlich hält, können wir nicht unangeführt lassen. Der erste betrifft den unterschiedenen Vortrag des Tutti und Solo, und um genau zu wissen, wo das eine oder das andere angeht, wird angerathen, die erste und letzte Note eines jeden Tutti so (♩) zu bezeichnen, und um nicht das Forte am unrichten Orte anzubringen, dieses auf eben die Art anzudeuten. Hierdurch glaubt er, werde der Spieler angewiesen, der ersten Note eines jeden Tutti und Forte ihren gehörigen Nachdruck zu geben, und sich bey der letzten Note desselben nicht zu lange zu verweilen, welches für das Ohr eine höchst unangenehme Wirkung thue. — Der zweyte betrifft die Art, in allen Stimmen einer vollen Musik die verschiedenen Themata und Fugen zu bezeichnen, um dem Spieler jeder Stimme dadurch einen Wink zu geben, seit eintretendes Thema auszeichnend vorzutragen. Dazu hat der V. ein neues musikalisches Zeichen eingeführt, nämlich folgenden Index (v).

Wir halten diesen Auszug für hinlänglich, unser im Anfang dieser Anzeige gefälltes Urtheil über den Werth dieser

dieser Abhandlung zu bestätigen, und dem Leser nach einer nähern Bekanntschaft mit derselben begierig zu machen. Er wird eine Menge reifer und tief gedachter Urtheile und Bemerkungen entdecken, die den Umfang eines Auszugs üb. schritten haben würden, wenn wir sie alle hätten auszeichnen wollen. Wir wünschten sie in die Hände mancher Instrumentisten spielen zu können, um auch ihnen dadurch die Erläuterung manches musikalischen Umstandes zu verschaffen, der gewöhnlich ihren Beherzigungen zu entgehen pflegt. Vorzüglich würde man sich Vortheile zu versprechen haben, weil die Bemerkungen unsers B. tief gehen, ohne eben die gelehrte Miene tiefer Spekulationen zu haben, und ohne in eine dunkle und unverständliche Sprache eingehüllt zu seyn, die gewöhnlich zu weiter nichts geschickt ist, als die Liebhaber einer musikalischen Lektüre von der Untersuchung musikalischer Grundsätze abzuschrecken. — Auch die Uebersetzung ist schön, und läßt sich so gut lesen, wie ein Original; wir wissen aber nicht, wem wir sie zu verdanken haben.



A general History of the Science and Practice of Music, by *Sir Iohn Hawkins*. In five volumes. London, printed for *T. Payne and Son*, at the Mews-Gate. 1776. (Eine allgemeine Geschichte der theoretischen und praktischen Musik, in 5 Bänden, groß 4.)

Wer die Schwierigkeiten kennt, welche mit der Bearbeitung eines solchen Werks unvermeidlich verknüpft sind, der wird ohne Zweifel in nicht geringe Verwunderung gerathen, wenn er sieht, daß es dem Hrn. Verf. möglich gewesen ist, eine so große Menge Materialien zusammen zu bringen, daß auch sogar ohne eigentliche Weitschweifigkeit ein Werk von 5 starken Quartbänden daraus hat erwachsen können. Hr. Burney mußte, zur Sammlung der Materialien zu einer ähnlichen Geschichte, eine Reise, beynahe durch ganz Europa, unternehmen; und wem ist unbekannt, was für Bemühungen der gefürstete Abt zu St. Blasii bloß auf einen einzigen, obgleich den wichtigsten Zweig einer solchen Geschichte unserer Kunst hat wenden müssen? — Die Dunkelheit jener Jahrhunderte, wo die Kunst nach ihrem Fall bey den Griechen und Römern, wieder aufzublühen anfieng, hat allen musikalischen Geschichtschreibern, die wir noch je gehabt haben, so viele unüberwindliche Hindernisse in den Weg gelegt, und, wenigstens für jene Jahrhunderte, einen so großen Mangel an Datis und Faktis verursacht, daß wir es bloß diesem Umstande zuschreiben müssen, wenn wir in diesem Fache noch nichts befriedigendes, und noch nichts vollständiges aufzuweisen haben. Was ist z. E. Ptolemæus Geschichte der Musik anders, als ein bloß chronologisches

gisches Verzeichniß von Namen und einigen musikalischen Begebenheiten? — Was ist Bonners *Histoire de la Musique et de ses effets* anders, als eine ungeordnete Compilation einiger hier und da in alten Schriftstellern befindlichen einzelnen Begebenheiten? — Alles, was wir noch für dieses Fach der musikalischen Wissenschaften erhalten haben, ist entweder äußerst unzulänglich, oder, bey einem Anschein einer Befriedigung, unvollendet geblieben. Wir wundern uns daher gar nicht, daß Hr. Hawkins auf die Bearbeitung eines solchen Werkes ganze 16 Jahre hat verwenden müssen, ohngeachtet er schon beträchtliche Vortheile aus den ihm zugefallenen Sammlungen von Materialien des ehemaligen berühmten Doktors der Musik, Pepusch, ziehen konnte, die, wie er uns selbst sagt, so ansehnlich sind, daß sie schwerlich in noch einmal so viel Jahren zusammen gebracht worden.

So wichtig aber auch dieser große Reichthum von Materialien ist, so ist dieser Umstand allein doch nicht das Schätzbarste dieses Werks. Da es nicht bloß historisch und biographisch, sondern auch zugleich kritisch ist, wie eine befriedigende Geschichte der Musik allerdings seyn muß; so kann der allergrößte Reichthum von Materialien unnütz, und (wir möchten fast hinzufügen) sogar schädlich werden, wenn er nicht in die Hände eines Mannes geräth, der im Stande ist, Musik und musikalische Dinge von einer wahren Seite zu betrachten und zu beurtheilen. Einige Beispiele sind noch so nahe vor unsern Augen, daß wir nicht nöthig zu haben glauben, ihrer mit Namen zu gedenken. Mit einem Worte: es ist dem Naturkundiger nicht genug, die Natur und das Wesen eines Steins zu kennen, wenn er geschliffen, und mit einem Fettel umhangen ist, sondern er muß ihn auch, wenn er noch roh und ungeschliffen ist, von andern Steinen zu unterscheiden, und seinen wahren innern Werth zu bestimmen.

men wissen. Er läuft außerdem Gefahr, den rohen und unpolirten Edelstein zu übersehen, und sich durch den verführerischen Schimmer eines etwas polirten, aber schlechten und gemeinen Steines hintergehen zu lassen; so wie es in wissenschaftlichen Dingen dem Unkundigen geht, der Data und Fakta nicht nach ihrem innern Gehalt gehörig zu untersuchen, und auf seine vorhabenden Umstände anzuwenden weiß. Hier, so wie dort, wird ein Mann erfordert, der in die innere Natur seines Gegenstandes hineingebracht ist, und sich dadurch in den Stand gesetzt hat, nicht bloß äußere Merkmale seinen Leitfaden seyn zu lassen, sondern wenn es die Umstände erfordern, durch diese hindurch und auf den Grund zu sehen. Nur auf diese Weise kann der Geschichtschreiber seine historischen Materialien mit Sicherheit und Nutzen gebrauchen, und ein Gebäude daraus errichten, welches Ordnung, Zusammenhang und Dauer hat.

Der Verf. dieser vor uns liegenden allgemeinen Geschichte der theoretischen und praktischen Musik, ist zwar nicht Musiker von Profession, und hat sich, wie er selbst sagt, von jeher bloß als Dilettante mit den Grundsätzen der Musik bekannt zu machen gesucht; seine Bemühungen aber sind ihm nach unserm Urtheile so gut gelungen, als sie kaum einigen unter tausenden gelingen, die sich dem Vorgeben nach das Studium der Kunst zum Hauptgeschäfte ihres ganzen Lebens machen. Er äußert Begriffe und Bemerkungen von Musik und musikalischen Dingen, die von einem so scharfsinnigen, und von allen Vorurtheilen (die wohl in keiner Kunst so häufig, wie in der unsrigen sind) so ungeblendeten Beobachtungsgeiste zeugen, daß er sich dadurch von vielen ähnlichen Schriftstellern sehr merklich unterscheidet, und in der That den ganzen Dank eines wahren Musikfreundes für die Mittheilung seiner Beobachtungen verdient. Doch wir thun am besten, wenn wir unsere Leser selbst mit dem Inhalte
feines

seines Werks bekannt zu machen suchen; sie mögen sodann selbst urtheilen, wie weit unsere vorläufigen Urtheile gegründet oder ungegründet sind, und ob das Werk in der That so lächerlich ist, wie uns ein englischer Kritiker in den Monthly Reviews vom April und August 1777 hat versichern wollen.

Außer der Zueignung an den König von Engelland, und einer kurzen Präfation, worinn der Verf. die Veranlassung zu seiner Arbeit, nebst einigen Quellen, woraus er geschöpft hat, seinen Lesern erzählt, ist dem Werke noch ein ausführlicher Präliminar-Discurs von 34 Quartseiten vorgelegt. In diesem Präliminardiscurs nimmt er Gelegenheit gleichsam sein musikalisches Glaubensbekenntniß abzulegen, indem er nicht nur überhaupt verschiedene vor seinen musikalischen Ideen vorträgt, sondern auch über Musik und den Zustand derselben in verschiedenen Zeitaltern urtheilt, und ihn endlich mit der gegenwärtigen Verfassung unserer Musik vergleicht. Wir wollen das wichtigste davon auszeichnen suchen.

Die Gewalt der Imagination, sagt man mit großem Anschein von Wahrheit, liegt zwischen den körperlichen Sinnen und den moralischen Begriffen in der Mitte: die Dinge, womit sie sich verschiedentlich beschäftigen, sind den Sinnen des Gesichts und Gehörs gemein, und sie verhelfen zur bloßen Perception; alles daher entstehende Vergnügen aber ist der Imagination zuzuschreiben.

Diejenigen Künste, welche der Imagination das größte Vergnügen verschaffen, sind: Poesie, Malerey und Musik. Die zwo erstern zeigen durch ihre natürlichen oder künstlichen Mittel die Aehnlichkeiten aller Werke der Natur, welche für groß, neu oder schön gehalten werden; die letztere wirkt auf das Gemüth durch die Gewalt derjenigen Harmonie, welche aus einer Uebereinstimmung der Klänge entsteht, und in dem Gemüthe diejenigen Ideen

§ 5. erregt,

erregt, die unsern sanftesten und angenehmsten Empfindungen entsprechen.

Dies ist aber nur eine Quelle des Vergnügens. Jede der erwähnten Künste hat im verschiedenen Grad noch eine andere, nämlich diejenige, die aus der Vergleichung der von ihnen im Gemüthe verschiedentlich erregten Bilder mit ihren Urbildern entsteht; so wie z. E. in der Poesie durch die Vergleichung einer Beschreibung mit der beschriebenen Sache; in der Malerei, durch die Vergleichung eines Landschaftsgemäldes mit der Landschaft, oder eines Portraits mit dem Original; und in Musik, wo Nachahmung zum Grunde liegen soll, im Gesang der Vögel, oder in dem Ausdruck der mannichfaltigen Leidenschaften, als des Weinens, Lachens, und anderer menschlichen Empfindungen, durch die Vergleichung des Klangs mit demjenigen, was er bedeuten soll.

Es ist leicht zu bemerken, daß die beyden beschriebenen Gattungen von Vergnügen von zweyerley Art sind. Die eine ist originell und absolut, die andere aber relativ. Für die eine wissen wir keinen andern Grund als den Willen Gottes anzuführen, der bey der Schöpfung der Welt, und der Organisation unserer Körper, ein solches Verhältniß zum Grunde gelegt hat, als wir zwischen dem Menschen und seinen Werken entdecken; und für die andere führen wir die dem menschlichem Gemüthe anerschaffene Liebe zur Wahrheit an. In der Poesie und Malerei sprechen wir daher mit Bestimmtheit von absoluter und relativer Schönheit, und eben so auch in der bloß imitativen Musik; was aber eigentliche Harmonie betrifft, so ist es klar, daß die Eigenschaften der Aehnlichkeiten nicht dazu gerechnet werden können, wie wir aus einer Vergleichung dieser Künste sehen werden.

Hier wird in einer beigefügten Note gesagt, daß es dem ohngeachtet nicht an Leuten gefehlt habe, die, ohne auf die innere Vortreflichkeit der Harmonie (intrinsic excell-

excellence of harmony) zu denken, die Wirksamkeit der Musik in ihrem nachahmenden Vermögen haben suchen wollen, und daß man aus diesem Grunde in der praktischen Musik Dinge eingeführt habe, die den Ohren der Nichtkenner eine Quelle vieles Vergnügens gewesen sind; wie z. E. das Nachahmen des Donners, das Glucken der Hühner, und das Singen der Vögel u. dgl. Aber, dieses nachahmende Vermögen, wird hinzugesetzt, bestimmt nur einen sehr kleinen Theil von der Vortrefflichkeit der Musik; und wir können aus dieser Ursache nicht umhin, die vortreffliche Antwort des Königs von Sparta, Agesilaus, zu bewundern, die er einem Manne gab, welcher ihm riet, einen Menschen zu hören, welcher die Nachtigal nachahme: „ich habe die Nachtigal selbst gehört,“ sagte er, wie uns Plutarch berichtet. Die Wahrheit ist, daß Nachahmung eigentlich mehr der Poesie und Malerei gehört, als der Musik; daher hat auch Mr. Harris keinen Anstand genommen, von der musikalischen Nachahmung zu sagen: sie sey, auch bey der größten Vollkommenheit, doch nur ein unvollkommen Ding (*). Kurz, setzt unser Verf. hinzu, es giebt nur sehr wenig Dinge in der Natur, welche die Musik nachzuahmen im Stande ist, und selbst diese sind so uninteressant, daß man endlich gezwungen ist, zu sagen: die Vortrefflichkeit derselben liege innerlich, sey absolut, in sich selbst gegründet, und kurz, nur aus dem Willen desjenigen zu erklären, der alle Dinge nach Zahlen, Maas und Gewicht geordnet hat.

Nach diesem kommt der Verf. auf die verschiedenen Schriftsteller zu sprechen, welche von Musik oder dahin gehörigen Dingen geschrieben haben. Er ordnet sie in drei Classen. In die erste rechnet er diejenigen, welche die

(*) S. Discourse on Music, Painting, and Poetry, pag. 69. und in der 1756. zu London herausgekommenen Uebersetzung, pag. 56.

die Grundsätze der Kunst durch mathematische Verhältnisse haben erläutern wollen; in die zweite diejenigen, welche Musik systematisch, und mit einer gewissen Rücksicht auf die Ausübung derselben behandelt haben; und in die dritte diejenigen, welche den Klang als einen Zweig der Physik angesehen, und daher aus verschiedenen Phänomenen zu erläutern gesucht haben, auf welche Weise er entstehe, und zum Gehör gebracht werde. Aber unter allen Schriftstellern dieser dreier Classen findet er keinen, der gesagt habe, wem man die allmählichen Verbesserungen der Kunst zuschreiben müsse, in welchen Perioden sie vorzüglich geblühet habe, was für Verhinderungen ihrer Aufnahme von Zeit zu Zeit im Wege gestanden haben, was sie für Feinde oder Freunde gehabt, und was man für die charakteristischen Merkmale ihrer berühmtesten Befenner und Verbesserer zu halten habe. Auch sind ihre Grundsätze nie so vorgetragen worden, daß sie von andern als von solchen, welche sich das Studium der Kunst zu ihrer Hauptangelegenheit gemacht haben, hätten verstanden werden können. Hieraus erklärt sich der Hr. B. die unendlichen Irrthümer, in welche so oft Männer von großer Gelehrsamkeit verfallen sind, wenn sie in ihren sonst gelehrten Schriften auch etwas von Musik haben sagen wollen. Wir wollen einige auffallende Beispiele davon auszeichnen.

Sir William Temple hält, in einer zuversichtlichen Behauptung, daß die Alten Harmonie gehabt hätten, das Vermögen, etwas auf einer Violine spielen zu können, für eine hinlängliche Eigenschaft eines musikalischen Richters. Und in seinem Essay upon the ancient and modern Learning, in einer Vergleichung der neuen Musik mit der alten, behauptet er (obgleich Palestrina, Bird und Gibbon mit ihm in einem Zeitalter lebten, und die Schriften Shakespears und Miltons schon bekannt waren), die Wissenschaft sey in der Welt ganz

gänzlich verloren, und anstatt Poesie und Musik sey uns nichts übrig, als fiddeln und reimen (*).

Addison, der in seinem Zuschauer, bey der Gelegenheit, da er die italiänische Oper gerne lächerlich machen will, auch einige male genöthigt war, von Musik zu sprechen, thut es in solchen Ausdrücken, daß man augenblicklich sieht, er habe nicht gewußt, was er sagen wolle.

Die größte Lobrede, die man der Musik machen könne, glaubt er, bestehe darinn, daß sie eine angenehme Unterhaltung sey. Nichts aber kommt dem gleich, was er am Ende des 29 Stücks sagt: daß ein Componist seine Musik nach dem Genie des Völkcs einrichten und bedenken sollte, daß die Feinheit des Gehörs, und der Geschmack an Harmonie, auf jene Klänge gegründet sey, die jedes Land überflüssig hervorbringen könne; und kurz, daß
Musik.

- (*) The science is wholly lost in the World, and in the room of Music and Poetry we have nothing left but fiddling and rhyming. Noch eine andere merkwürdige Stelle dieses nämlichen Schriftstellers ist folgende: „What are become of the charms of music, by which men and beasts, fishes, fowls, and serpents were so frequently enchanted, and their very natures changed; by which the passions of men are raised to the great est height and violence; and then so suddenly appeased, so as they might be justly said to be turned into lions or lambs, into wolves or into harts, by the powers and charms of this admirable art? Tis agreed of all the learned that the Science of Music, so admired by the ancients, is wholly lost in the world, and that what we have now is made up of certain notes that fell into the fancy or observation of a *poor friar* in chanting his mattins: so as those two divine excellencies of music and poetry are grown in a manner to be little more but the one *fiddling*, and the other rhyming, and are indeed very worthy the ignorance of the friar, and the barbarousness of the Goths that introduced them among us.“

Musik von einem relativen Wesen, und was dem einem Ohr Wohl laut sey, könne für das andere Uebellaut seyn (*). Man darf nur einigermaßen über diese Worte nachdenken, so kann man nicht umhin, so wohl das feine Gehör als auch die Einsichten des Verfassers in diesem Fache zu bezweifeln.

Ein neuerer Schriftsteller denkt nicht daran, daß es eine Energie der Harmonie geben könne, die unabhängig von den zufälligen Verstärkungen oder Verminderungen des Schalls ist, womit sie hervorgebracht wird; oder weiß auch vielleicht nicht, daß gewisse Modulationen und Combinationen von Klängen bloß durch sich selbst große und erhabene Empfindungen einflößen können, wie z. E. das Exaltado von Palestrina, und viele Arien von Handel; schreibt dem Heftigen (tho the bursts) des Busanello, und den Sinfonien des Jomelli, das Vermögen zu, die Seele gleich den Gemälden des Timotheus und des Aristides zu erweitern, zu beschäftigen, und zu beleben (**).

Ganz anders verhält es sich mit denjenigen Dichtern und Schriftstellern, welchen die Natur das Glück nicht versagt hat, die angenehmen Wirkungen der Musik zu empfinden, und die sie daher der abstraktesten Speculationen nicht für unwürdig gehalten, sondern sich mit ihren Grundsätzen bekannt gemacht haben. Hierher rechnet

(*) A composer Should fit his Music tho the genius of the people, and consider that the delicacy of hearing and taste of harmony has been formed upon those Sounds which every country abounds with. In short, that Music is of a relative Nature, and what is Harmony to one Ear may be Dissonance to another. The Spectator, Nro. 29. pag. 113.

(**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting by Daniel Webb, Esq. 8vo. 1769. pag. 167.

net unser B. den Milton, der in seinem verlohrnen Paradies, und einigen andern Gedichten, wo er Gelegenheit gehabt hat, der Musik erwähnung zu thun, außer einer enthusiastischen Liebe mit den Ausdrücken eines erfahrenen Meisters spricht. Nicht weniger rühmt er hiersinn den berühmten Lord Baco, welcher in seiner Historia nat. eine Menge zur Musik gehörige Bemerkungen mitgetheilt hat, und überall beweist, daß er nicht bloß ein Philosoph und Nachforscher der Natur des Klangs, sondern ein Meister der Harmonie, und mit den Grundsätzen der musikalischen Composition genau bekannt gewesen.

Er bedauert, daß es von dieser Art so wenig Beispiele giebt, da es sich doch, was Poesie und Malerey betrifft, ganz anders verhält. In unsern Schulen, sagt er, erwerbe man sich nicht allein einen Geschmack an den Schönheiten der griechischen und römischen Dichter, sondern auch das Vermögen, ihre Vortrefflichkeiten und Fehler zu unterscheiden; und in der Malerey bilde die öftere Betrachtung großer Meisterstücke, mit einem gesunden Urtheil unterstützt, leicht einen Kenner, und mache die Liebhaber derselben fähig, die Reize der Kunst zu genießen. Daher sehen wir unzählige Beispiele, daß in dem praktischen Theile der Malerey ganz unerfahrene Personen im Stande sind, die Manieren der Meister, ihren Styl zc. zu unterscheiden und zu vergleichen, und alles mit einem Grad von Genauigkeit zu beurtheilen, was die Schönheiten der Composition, den Charakter, Zeichnung und Colorit betrifft, als es sich kaum von einem Meister der Kunst erwarten läßt. Aber wenige, ausgenommen die Musiker ex professo, sind im Stande, mit Genauigkeit von musikalischen Dingen zu reden; und noch weniger haben einen Begriff von der wahren ächten Vortrefflichkeit der Kunst, von ihrem Einfluß auf das menschliche Herz, und von jenen unwiderstehlichen Reizungen, die die Leidenschaften der Gewalt musikalischer Modulationen

nen unterwürfig machen, und in der Seele die erhabensten Empfindungen zu erregen im Stande sind. Der eine bewundert eine feine klare Stimme, der andere einen sanften Anschlag, (a delicate touch) und der dritte eine brillante Hand; und noch andere freuen sich hauptsächlich über diejenige Gattung von Musik, welche in der Ausführung die meisten Schwierigkeiten zu haben scheint, und wenn sie das durch diese Musik in ihnen erregte Gefühl beurtheilen wollen, so verwechseln sie Verwunderung und Vergnügen miteinander.

Wir finden so viele vortreffliche Anmerkungen in diesem Discurs, daß wir es für nöthig halten, uns bey unsern Lesern zu entschuldigen, wenn wir ihnen etwa in unserm Auszuge etwas zu weitläufig vorkommen sollten. Der nothwendige Zusammenhang scheint uns zu verlieren, wenn wir kürzer seyn wollten; und die Wichtigkeit der Bemerkungen verdient es nach unserer Meynung zu sehr, in ihrer Ordnung erhalten zu werden, als daß wir sie durch zu viele Abkürzungen voneinander reißen, und dadurch vielleicht undeutlich und unverständlich machen sollten. Daher werden wir hier unsern Auszug so zusammenhängend, als möglich, zu machen suchen, und lieber bey minder wichtigen Stellen abkürzen.

Um die unzähligen Vorurtheile auszurotten, welche die Nichtkenner der Musik hegen, ihre mannichfaltigen Schönheiten kenntbarer zu machen, und zu beweisen, daß sie eine unserer Seelenkräfte würdige Kunst und Beschäftigung sey, glaubt der Verf. sey kein besseres Mittel, als zu zeigen, daß ihre Grundsätze auf allgemeine und unveränderliche Geseze der Natur gegründet sind, und nur dadurch sowohl, als durch die Sorgfalt, ihre durch vieljährigen Fleiß und Erfahrung bewirkte allmähliche Verbesserung genau zu bestimmen, könne man die Wissenschaft zu einer Art von Gewißheit bringen, und einen sichern Grundsatz für die ächte Kritik verschaffen. Aber
noch

noch zur Zeit fey eine folche Gefchichte der Wiſſenſchaft, die das Alter und den Urfprung muſikaliſcher Dinge, die Erfindung, Traditionen, ihre unterſchiedene Behandlung, ihre Auf- und Abnahme, ihre Verhinderungen, Unterdrückungen, Vernachlässigungen, mit den Veranlaſſungen und Urfachen deſſelben durch alle Zeitalter der Welt enthalte, noch nicht vorhanden. Als Beyſpiele werden angeführt, daß die Nachrichten von den meiſten muſikaliſchen Erfindungen ſo ungewiß und widerſprechend ſind. Daß z. E. die Erfindung der Conſonanzen von einigen dem Pythagoras, von andern aber dem Diocles zu geſchrieben werde; daß die Erfindung der vielſtimmigen Muſik von einigen für eine Erfindung der Alten, von andern aber für eine Verbeſſerung der Neuern gehalten werde; daß man ſeit einiger Zeit bezweifle, ob die Erfindung des Herachords dem Guido Aretinus, oder einem gewiſſen Fra Guittone d'Arezzo zuzuſchreiben ſey (*), u. ſ. w. — Unter vielen andern angezeigten Ungewiſſheiten und Widerſprüchen, wird auch noch angeführt, der bekannte Jean de Muris, der die neuere Art von Noten erfunden hat, ſey ein Engelländer geweſen, ob man gleich gewöhnlich geglaubt habe, er ſey aus der Normandie geweſen. —

Nach dieſem giebt der Verſ. ein Verzeichniß derjenigen Schriftſteller, die ſich in verſchiedenen Zeiten bemühet haben, den Urfprung und Fortgang der Muſik hiſtoriſch abzuhandeln, und er bitter, daß man es nicht als ein Zeichen ſeiner Tadelsucht anſehen möge, wenn er ihre

(*) Fra Guittone d'Arezzo, celebre per i ſuoi ſcritta ſopra la Muſica, inventore del contrapunto, e dal quale furono ſiſtati i tuoni, che preſentemente ſi cantano. E. Lettere familiari e critiche di Vincenzio Martinelli, Londra, 1758. Prefazione, pag. VIII. Dieſes ſcheint bloß eine Verwechſelung der Namen zu ſeyn.

ihre Mängel zugleich entdeckt. Die angezeigten Schriftsteller sind folgende:

- 1) Eine Geschichte der Musik von Ouvard, Chanoine de Tour. Sie soll bis auf unsere Zeiten gehen, aber noch ungedruckt seyn, und findet sich wahrscheinlich in einer parisischen Bibliothek. Matthæson hat ihrer im vollkommenen Capellm. S. 22. aus den Menag. T. I. p. 302. 303. Erwähnung gethan.
- 2) *Ioannes Albertus Bannus*, de Musicae origine, progressu et denique studio bene instituendo. 1627. in Octavo. Das erste gedruckte Werk von der Art, und heißt eigentlich: *Dissertatio epistolica de Musicae natura &c. ad incomparabilem Virum Petrum Scriverium*. Sie ist den Dissertationen: de studiis bene instituendis von Gerb. Joh. Voß beigegeben, und nur 28 Seiten stark.
- 3) Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst, von Wolfgang Caspar Prinz, 1690. Keines von diesen beiden angezeigten Werken kann als eine Geschichte der musikalischen Wissenschaften angesehen werden; das erste ist zu klein, und das zweyte nichts besser, als eine in chronologische Ordnung gebrachte Liste von musikalischen Schriftstellern.
- 4) Anhang des Dr. Wallis zu seiner Ausgabe des Ptolemäus 1682. Der Verf. hält diesen Anhang zwar nicht für eine Geschichte der theoretischen Musik, er enthält aber doch sehr viele historische Umstände, und macht noch außerdem durch häufige Beispiele die musikalischen Lehren der alten Schriftsteller verständlich.
- 5) *Dissertation sur le Chant Gregorien*, von *Gabriel Guillaume Nivers*, Organist in der Schloßkirche unter Ludwig XIV. 1683. Zwar nur ein dünnes Octav.

Octavbändchen, aber doch eine Geschichte der Kirchenmusik, mit einer Erzählung der mancherley Ausartungen, denen sie unterworfen gewesen.

- 6) *Historia musica*, von *Gio. Andrea Bontempi*, 1695. in Fol. Ein kleines Werk, nicht ganz ohne Werth.
- 7) *Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia*, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie, von *Andrea Adami da Bolsena*, Capellmeister in der Päpstlichen Capelle, Rom, 1711. 4. Eine Geschichte der Päpstlichen Capelle, und enthält viele besondere Umstände.
- 8) *Histoire de la Musique et de ses Effets*, von *Bonnet*. Zuerst in Paris 1715, hernach aber zu Amsterdam 1725 gedruckt. Eine Compilation, welche aus den Papieren des Abts Bourdelot, Rasguenet und anderer entstanden ist.
- 9) *The modern Music-Master*, containing an introduction to singing, and instructions for most of the instruments in use, von *Peter Prellieur*. 1730. Am Ende dieses Buchs ist eine kurze Geschichte der Musik angehängt, die viele bemerkenswürdige Umstände enthält. Der Verf. hat seinen Namen nicht vorgelegt.
- 10) *Musikalisches Lexicon*, oder musikalische Bibliothek 2c. von *Johann Gottfried Walther*, 1732. Hat des Verfassers Beyfall, und er scheint es auch stark gebraucht zu haben. — Hier werden auch noch die in den Matthesonischen Schriften enthaltene historische Nachrichten angeführt, und nur bedauert, daß sie so sehr zerstreut, und daher von wenig Nutzen sind.
- 11) *A Dictionary of Music*, von *Grassmeau*. Ein Octavband mit einer Empfehlung von Dr. Des

pusch, Dr. Green, und Mr. Balliard, 1740. Soll eine gelehrte Miene haben, aber fast nichts mehr, als eine Uebersetzung von Brossard, seyn. Auch soll es so von Fehlern voll seyn, daß man sich nicht darauf verlassen kann.

- 12) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, von Fried. Wilh. Marpurg. Berlin, 1759. 4. Hier wird auch der Abhandlung von der Fuge dieses Verfassers Erwähnung gethan, und gesagt, der zweite Theil derselben enthalte eine kurze Geschichte der Fuge und des Contrapunkts.

- 13) Storia della Musica, vom P. Martini von Bologna. 2 Bände in 4. Diese zween Bände sind in einer Zeit von 13 Jahren erschienen, und enthalten viel Gelehrsamkeit; der große Fleiß aber, den der Verf. auf diese 2 Bände verwendet hat, läßt Hr. Sawkins zweifeln, ob es ihm je möglich sey, das ganze Werk zu vollenden.

- 14) Histoire generale, critique, et philologique de la Musique, von Mr. de Blainville. Paris, 1767. 4. Dieses Buch trägt seinen Titel mit Unrecht, und ist, wie viel andere Werke dieser Art, weitläufig, wo es kurz seyn könnte, und kurz, wo man wünschen möchte, es wäre ausführlich.

- 15) De Cantu et Musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus; Auctore Martino Gerberto, Monasterii et congregationis sancti Blasii in silva nigra Abbate, sacrique Romani Imperii Principe. Typis San-Blasianis, 1774. In zween Quartbänden. Hr. Sawkins unterscheidet dieses Werk sehr, hält es für das schätzbarste dieser Art, und sagt, die Geschichte der Kirchenmusik sey mit viel Gelehrsamkeit, Urtheil und Wahrheit darin vorgetragen. Er wünscht sich auch selbst Glück dazu,

dazu, viele seiner eigenen Gedanken über musikalische Dinge, hauptsächlich aber über Kirchenmusik, den geäußerten Meinungen eines so erhabenen Schriftstellers gleichförmig zu finden. Er hält diese Uebereinstimmung für den größten Beweis der Wahrheit und Richtigkeit seiner Gedanken.

- 16) A general History of Music from the earliest Ages to the present Period, with a Dislertation on the Music of the Ancients, by Charles Burney, Mus. D. F. R. S. 1776. Erster Band. Der Hr. Hawkins zweifelt nicht, der folgende Band werde gut ausfallen. Hiermit endigt der Verfasser sein Verzeichniß von Schriftstellern, welche sich mit der Geschichte der Musik beschäftigt haben. Wie es aber kommen mag, daß ihm *Roussseau's* Dictionnaire de Musique unbekannt, und *Brossards* ähnliches Werk unangeführt geblieben ist, können wir uns nicht erklären. Daß er das letztere gekannt hat, sieht man wohl, weil es im Werke verschiedentlich angeführt worden; vom erstern aber läßt sich keine Spur finden.

Außer diesen angezeigten musikalisch-historischen Schriftstellern führt der Verf. noch verschiedene andere an, die zu einem ähnlichen Endzweck Materialien gesammelt haben, aber verhindert worden sind, ihre Arbeiten und Nachforschungen dem Publico mitzutheilen. Ihre Bemühungen sind aber nicht verloren gegangen, sondern werden noch bis jetzt in verschiedenen engelländischen Bibliotheken aufbewahrt. Auch diese Manuscripte hat der Hr. Hawkins bei dem gegenwärtigen Werke gebraucht.

Die Wirkungen der alten Musik, wovon uns manche alte Schriftsteller so viel erzählt haben, bezweifelt er sehr, und glaubt so lange ein Recht dazu zu haben, bis

ihm jemand beweisen kann, daß die Ausdrücke, in welchen die alten Schriftsteller diese wunderbaren Wirkungen niedergeschrieben haben, mehr sind, als bloße Hyperbeln, wie z. B. die Erzählungen von den Wirkungen der Musik auf leblose Dinge. Wenn man ihm sagt, daß die Wirkungen, von welchen die Rede ist, aus der Vereinigung der Musik mit der Poesie hätten entstehen können; so giebt er zwar zu, daß dieser Vereinigung etwas von einer solchen Wirksamkeit zugeschrieben werden könne, aber er behauptet auch zugleich, daß eine solche Musik sodann nothwendig von dem gar sehr verschieden gewesen seyn müsse, was man sich eigentlich unter Musik vorzustellen habe. Für diese Behauptung giebt er folgende Gründe an:

Wir wissen aus der Erfahrung, daß keine nothwendige Verbindung (*necessary connexion*) zwischen der Poesie und Musik herrscht, und wer ein kompetenter Richter von beyden ist, weiß auch, daß, obgleich ihre Wirkungen in einigen Fällen übereinkommen, jede ihre eigene und verschiedene Sprache hat. Der Dichter erregt die Leidenschaften durch Bilder, oder durch die Eindrücke moralischer Empfindungen; der Musiker durch Klänge, die entweder einfach und harmonisch, bloß successiv, oder combinirt sind. Diese erkennt das Herz für die Sprache der Natur, vorausgesetzt, daß man mit demjenigen Sinn begabt ist, welcher die Vollkommenheit des Vermögens zu hören ausmacht; und sodann sind die Empfindungen der Freude, der Traurigkeit, nebst tausend unnennbaren Gefühlen, dieser Sprache unterwürfig.

Da nun die Wirkungen der Poesie und Musik voneinander so unterschieden sind, so folgt nothwendig, daß jede für sich allein, und unabhängig von der andern, existiren kann; und als Beispiele kann man anführen, daß es eben so viel Dichter giebt, welche unfähig sind, musikalische Klänge hervorzubringen, als Musiker ohne poetische Talente.

Wenn

Wenn nun die alten Dichter weder im Stande waren, der Harmonie ihre Verse, noch die Harmonie der Musik beizufügen, ihre Oden zu componiren, und vor einer Versammlung von Musikverständigen zu singen, wie kann man wohl denken, daß die Musik zu ihren Oden beschaffen gewesen seyn müsse? Sie war vielleicht wenig mehr, als eine bloße Recitation; nicht in wahren musikalischen Intervallen, sondern bloß in solchen Biegungen der Stimme, als wir uns bedienen, wenn wir, durch die Deklamation einer Rede, Eindrücke auf unsere Zuhörer machen wollen.

Aber auch selbst, wenn wir den Erzählungen der Alten von den wunderbaren Wirkungen der alten Musik Glauben geben wollen, können wir ihnen denn aus der neuern Geschichte nicht eben so auffallende Beweise von dem Einflusse der Musik auf unsere Leidenschaften entgegen setzen? Die Geschichte des Königs Erich, und noch eine Menge anderer, die uns Bayle und andere Schriftsteller erzählen, beweisen klar, daß die Einflüsse der Musik auf Leidenschaften, Krankheit und Gesundheit in unsern Tagen von ihren Kräften noch nichts verloren haben.

Diese Bemerkungen sollen den Verf. auf eine Vergleichung der alten Musik mit der neuern leiten, und schienen ihm hauptsächlich deswegen nöthig, weil die Unwissenden glauben, da die letztere sich keiner so miraculösen Eindrücke rühmen könne, so stehe sie weit unter der ersten, und verdiene kaum ihren Namen. Unter die Schriftsteller, welche solche Meinungen öffentlich bekannt gemacht haben, rechnet er als die vornehmsten, den Sir William Temple, und den Isaac Voss. Der erste war ein von Geschäften entfernter Staatsmann, ein sinnreicher Schriftsteller, besaß aber wenig andere Gelehrsamkeit, als was er sich in den letzten Jahren seines Lebens, und noch dazu, wie man glaubt, nicht aus den reinsten Quellen, erworben hat; der andere war ein Mann von vieler

Erudition, aber ohne alle Beurtheilungskraft, welches er durch seine kindische Leichtgläubigkeit, und überhaupt durch die Neigung, unglaubliche Dinge zu glauben, hinlänglich beweist. Demohngeachtet haben die Meinungen dieser beyden Schriftsteller kein geringes Gewicht in der gelehrten Welt erhalten, und der Verf. meynt, es sey durchaus nöthig, solche Meinungen strenge zu untersuchen, damit Irrthümer von der Art nicht endlich durch Autorität gleichsam geheiligt werden möchten. Daher kommt er nun näher auf die Vergleichung der alten und neuen Musik.

Die Methode, welcher sich bishero die Schriftsteller bedient haben, welche die alte und neue Musik miteinander vergleichen wollten, bestand darinn, daß man alle günstigen Zeugnisse für die erstere auf einen Punkt zusammen stellte, und mit vollem Beyfall genehmigte; ohngeachtet man nach einer gehörigen Untersuchung leicht hätte finden können, daß alle diese Zeugnisse bernahe nichts zu beweisen im Stande sind. Denn da sie auf weiter nichts beruhen, als auf wörtlichen Erklärungen und Beschreibungen, so bleibt dem Leser derselben allemal die Freiheit übrig, etwas von seinen eigenen Ideen hinzu zu setzen; und diese können natürlicher Weise durch nichts anders erregt werden, als durch die Musik, welche er eben damals wirklich gehört, gesehen, oder betrachtet hat. Ein Beispiel, welches von einigen Kritikern der Malereyen genommen ist, wird diese Meinung erläutern. Die Werke des Apelles, Parrhasius, Zeuxis und Protogenes, mit den Werken einiger minder bekannten Künstler, als: Bupalchus, Euphranor, Timanthes ıc. werden von Aristoteles und Philostratus ıc. außerordentlich bewundert; und wer ihre Beschreibungen davon liest, fügt zu jedem Gegenstand einige Ideen von Vortrefflichkeit hinzu, so vollkommen als sie seine Einbildungskraft hervorzubringen im Stande ist, welche bloß den Werken der neuern

neuern Künstler zugeschrieben werden müssen, die sie zu
 sehen Gelegenheit gehabt haben. Eben so wie wir die Be-
 schreibungen der Helena von Homer, oder der Eva von
 Milton, mit Ideen von weiblicher Schönheit, Grazie
 und Zierde, lesen, welche von unsern eigenen Beobach-
 tungen abgezogen sind. Der Erfolg einer solchen Ver-
 gleichung in der Malerey, ist den neuern Künstlern häu-
 fig zum Nachtheil gediehen, und die Werke von Ra-
 phael, Domenichino und Guido sind verdammt wor-
 den, weil man in der Meynung stand, daß sie jener Cha-
 raktere von Erhabenheit und Schönheit mangelten, welche
 man den Werken der alten Künstler zuschrieb. Auf glei-
 che Art können wir auch unsere Ideen von der Vollkom-
 menheit der Harmonie und Melodie, und von der allge-
 meinen aus einer künstlichen Combination musikalischer
 Klänge entstehenden Wirkung, bloß allein von derjenigen
 Musik bilden, welche wir gegenwärtig gehört haben; und
 wenn wir von der Musik des Timotheus oder Antige-
 nides lesen, so vergleichen wir sie entweder mit der Mu-
 sik eines vortrefflichen neuern Künstlers, oder wir getrauen
 uns nicht, darüber zu urtheilen. Wenn nun in dieser
 Vergleichung solche Kritiker, wie Isaac Voss, und
 Sir William Temple, die Musik der Neuern aller
 Bemerkung und Achtung unwürdig erklären, wie außer-
 ordentlich hintergehen sie sich, und was thun sie anders,
 als daß sie das Wesen für den Schatten aufgeben? —
 Genug, Musik soll nicht Wunder thun, und manche von
 den Alten erzählte Wirkung derselben, z. E. daß sie die
 Menschen zur Raserey habe bringen können, gereicht ihr
 in unsern Augen zu so wenig Ehre, daß wir gewissermaa-
 ßen froh sind, in unsern Tagen nichts ähnliches von ihr
 sagen zu können. Wer mit philosophischem Geiste nach-
 denkt, wird ihr ohnedem keinen Mangel an Wirksamkeit
 vorwerfen können, wenn er bedenkt, daß sie noch immer
 das Vermögen hat, das Gemüth zu erheitern, die Lei-

enschaften zu besänftigen, Bekümmernisse zu mildern, Andacht zu unterhalten und zu erhöhen, und das Gemüth mit den edelsten und erhabensten Gesinnungen und Empfindungen zu erfüllen. Dies kann sie noch, wenn wir ihre Kräfte recht anzuwenden wissen; und damit kann man sich, unserer Meinung nach, begnügen. —

Nun kommt der Verf. auf die Schriftsteller, welche durch ihre Bemühungen zur Aufnahme und Vervollkommenung der Musik beigetragen haben. Die Einführung derselben in die Kirche hat ihr große Vortheile verschafft, und die ersten Bemühungen, sie aus ihrer Barbarey herauszureißen, in der sie bey den Römern seufzte, hat man daher den Geistlichen des eilften Jahrhunderts zu verdanken. Nachher hat Guido von Arezzo durch die Reformation der Scala, und durch die Erfindung seiner Solmisation, den glücklichen Fortgang derselben erleichtert. Ferner werden hier angeführt: Jean de Muris, welcher eine *Practica mensurabilis cantus* schrieb; Marschettus von Padua; Johann Tinctor; Wilhelm Garnerius; und Antonius Suarcialuppus. Diese vier letztern waren Professoren der Musik, und hielten öffentliche Vorlesungen, um die Grundsätze ihrer Wissenschaft auszubreiten. Auf diese folgte Franchinus Gaffurius; Zarlino, und Salinas; Glarean und der ältere Galilei. Diese enthalten viel Gelehrsamkeit; aber der Menge von musikalischen Werken, welche ungefähr vom Jahr 1550 an, bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, unter den Titeln: *Introductionen*, *Enchiridions*, und *Protemata* in Italien und Deutschland herausgekommen sind, läßt sich kein anderes Lob beylegen, als das Lob der Deutlichkeit.

Hier müssen wir doch auch anführen, daß unser Verfasser mit dem Charakter unsers Dr. Luthers nicht unbekannt ist. Er sagt, er sey ein in der Musik außerordentlich erfahrener Mann gewesen, habe sie nicht bloß für

für geschickt angesehen, in Traurigkeit und Bekümmernissen die Seele aufzuheitern, sondern für eine Stimme zum Lobe Gottes gehalten; und da er es für nöthig erachtet, andächtige Empfindungen zu erregen und zu unterhalten, auch selbst viele Lieder mit Melodien gemacht habe; so habe er die Musik, mit Beystimmung Melanctons, feyerlichst in seiner Kirche aufgenommen, und Chöre, Hymnen und schöne Motetten, von welchen er sehr gefühlvoll spricht, darinn angeordnet. Von Musik überhaupt, fährt er fort, gebe er seine Meynung in folgenden Worten an den Tag: „Scimus musicam daemonibus etiam invisam et intolerabilem esse.“ (*).

Weitere Betrachtungen leiten den Verf. auf den gegenwärtigen Zustand unserer Musik, die er in den meisten Fällen für nichts besser als Ausartungen erklärt. Die Ursachen dieser Ausartungen glaubt er in dem allgemeinen Hang der kenntnißlosen Liebhaber zur Neuheit zu finden, und wer je über diesen Umstand etwas nachgedacht hat, wird nicht umhin können, ihm beizustimmen. Die Wirkungen der innern Schönheiten der Musik können sich nothwendiger Weise nur auf diese erstrecken, welche von der Natur mit einer besondern Fähigkeit dazu begabt sind; und eine Beraubung dieses Sinnes, der zum wahren Genuß der Schönheiten der Kunst unumgänglich nöthig ist, muß, wie man leicht begreifen kann, manchen unvermögend machen, und, wie einige meynen, nicht weniger als neun von zehn, so viel Vergnügen bey Musik zu empfinden, als andere. Solche Zuhörer sind so-
dann

(*) In einem Briefe an Sensel, damaligen Capellmeister bey dem Herzog zu Bayern, der ein guter Freund und Correspondent vom Luther war, auch auf sein Ansuchen die Motette: Non moriar, sed vivam &c. componirt hat. In Glareans Dodecachord sehen einige Motetten von seiner Composition.

Dann bey ihren wahren Reizen unempfindlich, ob sie sich gleich bemühen, den Genuß derselben zu affectiren; da sie aber doch im Grunde wenig Wirkung davon verspüren, so suchen sie dieses Vergnügen durch Neuheit zu erhalten; hieraus entsteht in unsern Tagen die ewige und unaufhörliche Frage nach neuen Stücken, die einige sogar auf die Meinung gebracht hat, Musik sey ihrer Natur nach so veränderlich, als die Mode selbst.

Dieser Mangel an wahren Kennern musikalischer Schönheiten, hat daher große Componisten jederzeit gezwungen, einen großen Theil ihrer Kunst zu verläugnen, und sich gleichsam einen doppelten Geschmack zu erwerben; den einen für sich selbst, und den andern fürs Publikum. Intellektuelle Musik, welche ein ernsthaftes Vergnügen gewährt, und nicht bloß das Ohr, sondern auch die übrigen Fähigkeiten unserer Seele beschäftigt, ist nicht fürs Publikum; daher haben Stradella, Scarlatti, und Bononcini, für ihren eigenen Genuß, Cantaten, Duetten, oder Madrigalen mit vier oder fünf Stimmen, in welchen eine sanfte Melodie, wahrer Ausdruck des poetischen Sinns, mit den Reizen einer reichen Melodie und Harmonie vereinigt waren, gemacht, hingegen für das Publikum bloße Stücke, wo sich der Zuhörer an Passagen und andern dergleichen Dingen amüßten kann. Ein vertrauter Freund von Händel blätterte einst die Partitur einer von ihm neu componirten Oper durch, und bezeugte ihm seinen besondern Beifall über die Vortreflichkeit eines darinn befindlichen Stücks; Händel antwortete: „Ihnen mag es wohl vortreflich scheinen, aber ich muß Sie versichern, daß die gute Aufnahme der Oper nicht davon, sondern (indem er einige von ganz gemeinem Schlage aufschlug) von diesen abhängt.“ Wer begierig ist zu wissen, was dies für ein Geschmack gewesen seyn mag, wozu sich ein so großer Mann wie Händel, zum Nachtheil seines eigenen, bequemen mußte, der kann sich

sich leicht vorstellen, daß es kein anderer gewesen seyn könne, als derjenige, der einer jeden vermischten Gesellschaft gemein ist, von der die meisten Glieder glauben, das Recht, und sogar die Geschicklichkeit zu beurtheilen, zu billigen oder zu verachten, erkaufe sich für den Preis des Entreegeldes; ein Geschmack, der bei allen, die ihn besitzen, Ursache ist, daß leere und triviale Stücke, welche leicht im Gedächtnisse bleiben, der feinsten Harmonie und Modulation vorgezogen werden; und die zügellosen Ausschweifungen eines Sängers mehr Beifall finden, als der wahre und einfache Vortrag der sanftesten und feyerlichsten, mit allen Reizen geschmückten Melodien, die die ächte Kunst hervorbringen kann. Solche Beurtheiler wie diese setzen den wahren Werth, z. E. der Instrumentalmusik, allgemein in die Schwierigkeiten derselben, und werden, gleich den Zuschauern eines Seiltänzers, am meisten amüsirt, wenn der Künstler in einer solchen Lage sich befindet, daß es zweifelhaft ist, ob er glücklich durchkommen oder verunglücken werde.

Es ist zu bedauern, daß man gegen diese Bemerkungen nichts einwenden kann; noch mehr aber, daß unsere Musiker gegenwärtig, meistens durch diese Gesinnungen der Musikliebhaber, auf den Einfall gerathen sind, den Geschmack für sich selbst ganz aufzugeben, und sich bloß mit einem Geschmack fürs Publicum zu behelfen. Daher jezt so viele Musiker, ohne eigentliches Studium der Musik; daher die Ausartungen beynahe unserer ganzen Kunst. Die Singstimme hat ihre natürlichen Gränzen verlassen; die Instrumentalmusik ist zum Geräusch ohne Harmonie geworden; und (um unter einer Menge von einzelnen Beispielen nur ein einziges anzuführen) das Clavier hat man aus einer unerschöpflichen Quelle von wahrem musikalischen Vergnügen zu einem leeren Klimperzeug erniedrigt. Hr. Hawkins wurde von einem englischen Kunstrichter in den Monthly Reviews

der

der Vorwurf gemacht, es sey sehr unhöflich, seinen Zeitgenossen solche Dinge ins Gesicht zu sagen; wir sagen ihm hier vieles nach, und haben auch schon anderwärts ähnliche Dinge gesagt, ehe wir wußten, daß uns jemand beystimmen würde, ohne von unsern Lesern einen gleichen Vorwurf zu besorgen. Wir denken im Grunde nicht, daß Höflichkeit eigentlich hieher gehöre, und sagen daher ohne Zurückhaltung getrost heraus, was wir nach unserer Ueberzeugung für Wahrheit halten. —

Unter allen Misbräuchen der Instrumentalmusik, glaubt der Verf. sey der Musik überhaupt aber keiner so nachtheilig gewesen, als der eingeführte Gebrauch einzelner Instrumente zu Solostücken und Concerten, welche ursprünglich bloß zu Privatergötzlichkeiten bestimmt waren, nun aber als ein wesentlicher Theil musikalischer Unterhaltungen angesehen werden. Musik für ein einzelnes Instrument besteht gewöhnlich bloß aus einer einstimmigen Melodie; ist weniger verwickelt als viestimmige Musik; und eine so einfache Melodie gefällt einem ungeübten Ohr allemal weit mehr, als die schönste Harmonie verschiedener Stimmen. Die Einförmigkeit einer Menuet, welche aus einer bestimmten Anzahl von Tacten besteht, die immer von Zeit zu Zeit wiederkommen, entspricht einigen Ideen von metrischer Regelmäßigkeit, die allen Menschen gemein sind, und man muß dieses als die Ursache ansehen, warum solche Stücke kenntnißlosen Zuhörern so viel Vergnügen machen. — Bey den Ausschweifungen der heutigen Violinisten, hauptsächlich wenn sie den natürlichen Umfang ihres Instruments so sehr überschreiten, führt der Verf. eine Regel des Baco an, welcher als ausgemacht angenommen hat, daß die mittlern Töne aller Instrumente die angenehmsten sind, und daher sowohl bey der Singstimme, als bey Instrumenten, den an beyden äußersten Enden liegenden

den vorgezogen werden müssen (*). Für die ärgste Ausschweifung hält aber der Verf. die heutige Gewohnheit, mit einem Instrumente die Töne anderer Instrumente, und mehrerer Arten derselben, die der Natur des Instruments nicht eigen sind, nachzuahmen. Dieß geschieht jetzt hauptsächlich mit den Bogeninstrumenten. Wozu es in der Folge noch kommen werde, meynt der Verf. müsse die Zeit lehren.

Bei so bewandten Umständen, da die meisten Musikliebhaber, durch den Mangel des rechten musikalischen Sinns, dahin geleitet werden, nur wilde und unregelmäßige Musik zu bewundern, ist der geschmackvolle Zuhörer genöthigt, sein Vergnügen in jenen Compositionen zu suchen, welche ihre gegenwärtige Existenz bloß ihrem Werth zu danken haben, und, gleich den Werken der klassischen Schriftsteller, als die Standarten der wahren Kunst anzusehen sind; entweder in den ernsthaften und feyerlichen Stücken der alten Kirchencomponisten, oder in den frohlichen und zierlichen sowohl Vocal- als Instrumentalcompositionen anderer Componisten, welche zum Genuß kleiner Cirkel von geschmackvollen und erfahrenen Musikfreunden von ihren Verfassern bestimmt wurden. Wie weit der glück-

(*) The mean tones of all instruments, as being the most sweet, are to be preferred to those at either extremity of either the voice or instrument. Hist. nat. cent. II. Sect. 173. In diesem Werke findet sich noch eine Menge vortrefflicher Bemerkungen über die Natur des Klangs und der Harmonie. Die folgende Bemerkung mag als ein Beweis dienen, wie erfahren Baco in dieser Materie gewesen, und zugleich zeigen, worinn nach seiner Meynung die wahre Schönheit der Harmonie besteht. „The sweetest and best harmony is, when every part or instrument is not heard by itself, but a conflation of them all; which requireth to stand some distance off, even as it is in the mixture of perfumes, or the taking of the

glückliche Zeitpunkt noch entfernt seyn mag, wenn Musik von dieser Art der Gegenstand einer allgemeinen Wahl seyn wird, kann niemand sagen; aber für einen wahren Freund der Kunst ist es traurig, zu wissen, daß die Welt im Besiz einer Menge so vortrefflicher Compositionen ist, wie die Werke von Corelli, Bononcini, Geminiani, Händel, (und wir setzen hinzu) Venda und Bach sind, und doch zu sehen, daß, selbst unter den angesehensten Musikern, unter zehn kaum einer ist, welcher wahre Begriffe von ihren Vorzügen hat, und sie anders, als mit einem gewissen Grad von fühlloser Geschwindigkeit, vorzutragen weiß, wodurch ihre Wirkung vernichtet, und die Absicht des Verfassers gänzlich verfehlt wird. In einem solchen Vortrag, wo nicht die mindeste Aufmerksamkeit auf die Harmonie oder den Ausdruck gewendet wird, suchen wir umsonst nach den vorzüglichsten Eigenschaften der Kunst, nach ihrem Vermögen, Leidenschaften zu erregen, ohne welche doch diese göttliche Wissenschaft nichts besser ist, als die Belustigung eines gaffenden Hausens, unfähig ihre Reize zu empfinden, und ihre Würde zu erkennen.

Soweit der Präliminardiscurs. Im Werke selbst ist jeder Band in Bücher und Capitel eingetheilt; aber nirgends der Inhalt derselben durch Ueberschriften angezeigt. Dieses, wir können es nicht läugnen, vermindert in unsern Augen den sonstigen Werth dieses Werks in etwas, und erschwert die Uebersicht des Ganzen ungemein. Auch

the smells of several flowers in the air.“ Die süßeste und beste Harmonie ist, wenn keine Stimme oder Instrument für sich besonders gehört wird, sondern wenn sie alle gleichsam in einander fließen; man muß daher in einiger Entfernung davon stehen, gerade so, als wenn man die angenehmen Gerüche verschiedener Blumen in der Luft genießen will. Cent. III. Sec. 225.

Auch fehlt es an einem hinlänglich vollständigen Register, nicht einmal zu gedenken, daß der Verf. häufig seine Materien abreißt, um zu einem neuen Capitel überzugehen, wo es weit schicklicher, und der Ordnung und leichtern Uebersicht zuträglich gewesen wäre, nichts voneinander zu reißen, sondern in einem Capitel beisammen zu lassen. Ebenfalls zeigt die öftere Wiederholung einer und eben derselben Materie, daß der Verf. entweder nicht im Stande gewesen ist, oder nicht genug Sorgfalt darauf verwendet hat, seinen großen Reichthum gehörig zu ordnen, und seinen Lesern dadurch den Gebrauch und Nutzen desselben zu erleichtern. — Unsere Leser werden uns daher entschuldigen, wenn wir der angeführten Ursachen wegen nicht im Stande sind, ihnen den ganzen Plan dieses Werks vorzulegen, da der Umfang einer Anzeige (sie mag auch übrigens noch so ausführlich seyn) nicht groß genug ist, um alles zu fassen, und auch nur aufs kürzeste aneinander zu ordnen, was den Plan eines so weitläufigen Werks bestimmen kann. Wir begnügen uns also, das Wichtigste nur zu bemerken, was wir hier und da im Werke antreffen, und glauben, dieses werde schon hinlänglich seyn, den Lesern zu zeigen, was sie sich überhaupt für Begriffe vom Ganzen zu machen haben. —

Das erste Capitel des ersten Buchs beschäftigt sich mit dem Ursprung der Musik. Die Geschichte vom Orpheus, Amphion, Linus und andern, sind in dieser Sache nur für Fabeln zu halten, welche keine Autorität haben. Ueberhaupt ist es unnöthig, mit vieler Mühe Ursachen für eine Sache aufzusuchen, die wir so leicht finden können, wenn wir unsern Bau und unsere Natur nur ein wenig betrachten wollen. Musik ist uns angeboren, und hat nicht sowohl nöthig gehabt, erfunden, als vielmehr nur entwickelt zu werden. Also sind alle

Mus. Crit. Bibl. 2 B,

N

der

der Vögel, durch das Zischen der Winde &c. Musik gelernt habe, unbedeutend, und sogar einigermaßen nachtheilig. Warum sollen wir lange außer uns suchen, was wir so leicht in uns selbst finden können? — Vocalmusik ist daher unstreitig älter, als Instrumentalmusik. Dieß ist kein Zweifel. Aber die große Frage besteht darinn, zu welcher Zeit bildete sich, aus den dem Menschen angebohrnen Klängen, ein ordentliches Klangsystem? Da die von der Menschenstimme hervorgebrachten Töne zu leicht verschwinden, als daß ihre Verhältnisse gegen einander verglichen, und nach dieser Vergleichung in eine bestimmte Ordnung hätten gebracht werden können, so läßt sich vor der Erfindung einiger Instrumente kein solches Klangsystem gedenken. Daher untersucht der Verf. zuerst einige Instrumente, die man Ursache hat, für die ersten zu halten, um aus ihrem Bau, und überhaupt aus ihrer ganzen Beschaffenheit, desto leichter und sicherer die ersten Klangsysteme ergründen zu können. Die Leyer und Flöte sind, wie man aus ihrer einfachen Einrichtung schließen muß, wahrscheinlich die beyden ersten Instrumente gewesen. Die Nachrichten von der Erfindung, Beschaffenheit und Einrichtung derselben sind verschieden. Der vom Mercur erfundenen Leyer schreiben einige 3, andere 4, und noch andere 7 Saiten zu. Nicomach, ein Nachfolger des Pythagoras sagt: sie sey vom Mercur erfunden, mit 7 Saiten versehen worden, und von ihm auf den Orpheus gekommen; Orpheus habe den Gebrauch derselben dem Thamyris und Linus gelehrt, der letztere dem Hercules, und dieser dem Amphion, welcher die sieben Thore zu Theben nach den sieben Saiten der Leyer gebaut habe. Ueber die Form derselben sind die Meinungen eben so verschieden. — Die Flöte, als das einfachste Blasinstrument, soll zuerst aus einem Storchbein gemacht worden seyn, und die Erfindung derselben wird dem Apollo, Pan, Orpheus, Linus und vielen

len andern zugeschrieben. Marsyas, oder, wie andere sagen, Silenus, war der erste, welcher mehrere Flöten von verschiedener Länge durch Wachs miteinander verbunden hat; aber Virgil schreibt dieses dem Pan zu, wie der folgende Vers zeigt:

Pan primus calamos cera conjungere plures
Instituit. (*)

Dieses durch diese Verbindung mehrerer Flöten von verschiedener Länge entstandene Instrument, nennt Isidor Pandorium, und andere Syringa.

Nach dieser Untersuchung wird zu den Klangsystemen übergegangen, und ausführlich davon gehandelt. Erstlich von der ursprünglichen Form desselben bey den Griechen; sodann von den Systemen des Terpanders, Philolaus und Pythagoras. Von der nachherigen Erfindung der Consonanzen, welche dem letztern zugeschrieben wird, ob es gleich auch einige giebt, welche sie dem Diocles zuschreiben, und vorgeben, er habe sie entdeckt, indem er vor einem Töpferhause* vorbeigegangen, und zufälligerweise an einige vorm Hause stehende Töpfe geschlagen; er habe darauf bemerkt, daß die höhern oder tiefern Töne den größern oder kleinern Töpfen entsprachen, und sey auf diese Weise hinter die musikalischen Verhältnisse gekommen. (**). Es würde uns zu weitläufig seyn, hier das Wichtigste auszuziehen, da es sehr ausführlich abgehandelt ist; wir müssen aber dem Leser sagen, daß Hr. Sawtins diese und viele andere ähnliche Materien mit vieler Gelehrsamkeit behandelt hat. Ueberall zeigt er sich als einen Mann von einer erstaunlich ausgebreiteten Belesenheit, nicht nur in musikalischen, sondern auch in

N 2

allen

(*) Eclog. II. vers. 32.

(**) S. Vincent. Galilei, Dial. della Musica antica e moderna, pag. 127.

allen möglichen alten und neuen Schriftstellern, welche zur Aufklärung seiner Materien etwas enthalten. Auf eben diese gründliche und ausführliche Art wird die Entstehung der verschiedenen Klanggeschlechter, zum E. des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, die verschiedenen Arten der Alten, ihre Musik zu schreiben, ihre verschiedenen Moden 2c. behandelt. Die Formen der alten Instrumentengattungen sind meistens sehr sauber gestochen, und den Beschreibungen derselben beigefügt. Diese Untersuchungen erstrecken sich bis zu Ende des dritten Jahrhunderts, und am Ende derselben werden noch einige Betrachtungen beigefügt, wodurch gezeigt wird, was man sich von der Musik der Alten jener Jahrhunderte, aus der Beschaffenheit ihrer Instrumente, Klangsysteme und dergleichen für Begriffe zu machen habe. Es wird folgendermaßen entschieden: „jeder, der Musik versteht, wird nun im Stande seyn, von den möglichen Wirkungen einer Flöte, wie sie die Alten hatten, zu urtheilen, wenn er die Beschaffenheit einer neuern damit vergleicht; und was die Leher betrifft, wir mögen sie nun mit drey, vier, sieben oder zehen Saiten annehmen, so ist es offenbar, daß sie unsern Harfen, Lauten, und andern jetzt gebräuchlichen Instrumenten dieser Art, weit nachstehen muß.“

Der Verfasser geht nun zu den fernern Verbesserungen über, die von Zeit zu Zeit in der Musik gemacht worden sind, und sucht nun zu zeigen, wem wir dasjenige Klangsystem zu danken haben, dessen Vortrefflichkeit noch jetzt von allen cultivirten Nationen erkannt wird, und dessen wir uns jetzt allgemein bedienen. Die meisten Verbesserer der damaligen Musik sind Griechen gewesen. Die nachherigen lateinischen Schriftsteller, als: Martianus Capella, Macrobius, Cassiodor, und andere zeigen, daß die Römer nur sehr wenig zur Verbesserung der Musik beigetragen haben, und daß ihre Schriften,

allge

allgemein genommen, wenig besser sind, als Auszüge, oder Commentarien über die Werke des Nicomachus, Euclids, Aristids, Quintilians, Aristorenius und anderer mehr. Was den Boethius betrifft, so sieht man klar, daß er in seinen Schriften keine andere Absicht gehabt habe, als die Einsichten und wahren Grundsätze der Harmonie in jenem barbarischen Zeitalter nur einigermaßen wieder herzustellen. Da dieses die Hauptabsicht seines Werks: de Musica war, so dürfen wir uns daher auch nicht wundern, daß er so wenig von den Veränderungen der Musik unter den Lateinern hat einfließen lassen. Eine einzige Verbesserung sind wir den Lateinern schuldig, und dieß ist die Einführung der römischen Capitalbuchstaben, um die verschiedenen Klänge der Scala damit zu bezeichnen. Da die Notirungskunst der Griechen, nach dem Alypius wenigstens 1240 verschiedene Zeichen (*) erforderte, so war es ein großer Vortheil, eine so erstaunliche Menge von Zeichen auf funfzehn herunter zu setzen.

Nichts aber ist um jene Zeit der Ausnahme der Musik vortheilhafter gewesen, als die Einführung derselben in den Gottesdienst der ersten Christen. Die Ermahnungen des Paulus in seinen Briefen an die Epheser und Colosser: „redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielt dem Herrn in euren Herzen,“ (**) und: „lehret und vermahneth euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern; und

N 3

(*) Marpurg zählt ihrer 1620, und ruft dabey aus: „kein Wunder, wenn die Griechen in ihrer Kunst nicht weiter gekommen sind.“ S. dessen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, S. 193.

(**) Ephes. 5. R. 19.

und singet dem Herrn in euren Herzen, * (*) haben ihr vielleicht, nebst dem Beyspiel der Juden, bey denen Musik ein ansehnlicher Theil des Gottesdienstes war, diesen Vortheil verschafft. Die Zeit dieser Einführung in den christlichen Gottesdienst fällt in die Jahre 347 und 356, wo Slavianus und Diodorus, nachherige Bischöffe zu Antiochia und Tarsus, die Kirchensänger in zwey Theile theilten, und die Psalmen Davids wechselsweise singen ließen, (Theodoret, Hist. Eccl. Lib. II. cap. XXIV.) Hieraus entstanden auch die Antiphonien, von deren Wirksamkeit Slavianus eine sehr hohe Meinung hatte, wie man aus der folgenden Geschichte sehen kann. Antiochia fiel beym Kaiser Theodosius in Ungnade, und Slavianus wurde zu ihm gesendet, um ihn zu besänftigen, und Vergebung für die Stadt auszuwirken. Als nun Slavianus seine erste Audienz haben sollte, ließ er, ob es gleich im kaiserlichen Pallast war, eine übliche Kirchenmusik vor dem Kaiser singen, wodurch er so andächtig und gerührt wurde, daß die Stadt Vergebung erhielt. Von dieser Zeit an, breitete sich die gottesdienstliche Musik immer mehr und mehr aus, wozu auch die Unterstüzungen des St. Basilus, Ambrosius und Chrysostomus nicht wenig bestrugen. Zu diesen kommt noch der heil. Augustinus, welcher ein außerordentlich warmer Musikkfreund war, und selbst ein Werk von der Musik in 6 Büchern geschrieben hat.

Vom Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesang; von den Erfindungen des Guido Arsinus; von den damaligen Notenschriften; von der Verbreitung dieser Verbesserungen in verschiedenen Ländern; von den Schriftstellern, welche zu dieser Verbreitung bey verschiedenen Völkern beigetragen haben; von den Hindernissen, die dieser Ausbreitung an verschiedenen Orten

(*) Colosser 3. V. 16.

ten im Wege gestanden haben, und hundert andern zur Aufklärung der Geschichte der Musik gehörigen Dingen, wird in der Folge gleichfalls aufs ausführlichste gehandelt. Unter andern beweist hier der Verfasser, daß nicht Jean de Muris, sondern ein gewisser Franco aus Lüttich, ein musikalischer Schriftsteller des eilften Jahrhunderts, der Erfinder des *cantus mensurabilis* gewesen sey. Seine Gründe sind: 1) daß Franco schon im eilften Jahrhundert vom *Cantu mensur*: geschrieben habe, und die Erfindung des de Muris erst ins 1330ste Jahr gesetzt werde. 2) Daß sogar noch vor der Erfindung des de Muris, nämlich 1326, ein Commentar von einem gewissen de Handlo über die Regeln des Franco geschrieben worden. 3) Eine Stelle aus einem Werke mit dem Titel: *Tractatus diversarum figurarum*, worinne gezeigt wird, daß die sinnreiche Art, Musik zu schreiben, nur vom de Muris verbessert worden; und 4) folgende Stelle aus einer Abhandlung: „*Pro aliquali notitia de Musica habenda*,“ in Manuscript: „— non enim erat musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad mensuram, usque ad tempus *Franconis*, qui erat *musicæ mensurabilis primus auctor approbatus*.“ Der Einfluß dieser Erfindung auf die Verbesserung der Musik ist so groß gewesen, daß es gewiß der Mühe werth ist, genau zu wissen, wem man sie zu danken hat; wir haben daher diese Stelle vorzüglich mit auszeichnen wollen. Die Erfindung des Contrapunktes, des Figuralgesangs mit allen seinen fugirten und kanonischen Modificationen hieng davon ab. Auch von der Erfindung dieser letztern Verbesserungen wird weitläufig gehandelt, und sogar unterschiedliche Beyspiele von den ältesten Compositionen dieser Gattungen werden angeführt. Die Verfasser dieser alten Stücke sind: William Bird, ein Engländer, Clemens von Papa, ein Musiker des Kaiser Carls V. Emilio Rossi, Capellmeister zu Voretto, Dr. Johann Bull, der berühmte englische

Doctor Musices, und andere mehr. Auf diese Materien folgt ein Verzeichniß musikalischer Schriftsteller, welche zu Anfang des 16ten Jahrhunderts geschrieben haben, und zugleich werden auch Auszüge aus ihren Schriften geliefert. Da die Schriftsteller dieses Jahrhunderts bey uns schon ziemlich unbekannt geworden sind, so wollen wir wenigstens ihre Namen nebst den Titeln ihrer Werke hier auszeichnen.

Varenius (Alanus), ein Franzose von Montauban, hat ums Jahr 1503 florirt, und Dialogen geschrieben, wovon einige de Harmonia, und de Harmoniz elementis, handeln.

Ludovicus Caelius Rhodiginus blühte ungefähr ums Jahr 1510. Hat 30 Bücher antiquarum lectionum geschrieben, worinn ungefähr 12 Capitel von musikalischen Dingen handeln.

Georgius Reischius, von Frensburg, hat eine Margaritam philosophicam geschrieben, worinn vieles von der Musik vorkommt.

Johann Cochleus, von Nürnberg, schrieb Rudimenta Musicæ et Geometriæ und war ums Jahr 1525 berühmt.

Ludovicus Soltanus, von Modena, ließ 1529 zu Venedig ein Werk in Folio drucken, unter dem Titel: Musica theorica. Von diesem Werke giebt der Verf. einen ziemlich vollständigen Auszug.

Johann Froschius, ein Doctor der Theologie, und Carmeliter-Prior zu Augspurg, schrieb 1535 ein Opusculum rerum musicalium.

Andreas Venithoparchus, ein Magister von Meinungen, (hier schreibe der Verf. unrecht a master of arts in the university of Mayning) hat einen Micrologum de arte cantandi geschrieben, und zu Cölln 1535 drucken lassen. Auch ein weitläufiger Auszug, woraus man sieht, daß dieses Werk vortreffliche Sachen enthält. Ueberhaupt urtheilt der Verf. davon, daß es voller Gelehrsam-

samkeit, und sehr methodisch und sententiös abgefaßt sey.

Steffano Vannus, von Ancona, gab zu Rom 1533 ein Werk ein Folio heraus, betitelt: *Recanetum de Musica aurea*. Es war ursprünglich italiänisch geschrieben, wurde aber nachher von einem gewissen *Vincenzio Rosetto* aus Verona ins lateinische übersezt.

Giovanni Maria Lanfranco ließ 1533 zu Brescia *Scintille di Musica* drucken. Soll gelehrte und seltene Dinge enthalten.

Georg Rhaw, ein Buchhändler zu Wittenberg, gab 1536. *Enchiridion utriusque Musicae practicae, ex variis Musicorum libris, pro Pueris in Schola Vitebergensi congestum* heraus. Die Jahrzahl muß 1546 seyn. Auch schon 1518 hat dieser nämliche Verfasser ein *Enchiridion Musicae ex variis Musicorum libris depromptum rudibus hujus artis Tyronibus frugiferum*, herausgegeben.

Lampadius, ein Cantor zu Lüneburg, schrieb ein *Compendium Musicae*, welches 1537 zu Bern gedruckt worden.

Sebalduß Heyden, von Nürnberg, gab 1540 ein Werkchen in 4, *de arte canendi, ac vero signorum incantibus usu*, libri duo heraus.

Nicolaus Lichtenius, von Leipzig, *de Musica* 1543. Wurde 1577 zu Nürnberg neu aufgelegt, und mit zweien Capiteln vermehrt. Die Wirkungen dieser angezeigten, nebst noch einer großen Menge anderer Schriften, aber hauptsächlich die Compositions- und Contrapuncts-Regeln des *Franchinus*, sollen durch den großen Anwachs von praktischen Musikern, und die künstlichen Werke derselben, damals sehr bald sichtbar geworden seyn. Besonders bemerkt der Verf. hier, daß, obgleich die Theorie der Musik um jene Zeit in Italien am meisten cultivirt worden, so habe doch Deutschland und die Schweiz meh-

zere praktische Musiker gehabt, und auch mehrere praktisch-musikalische Werke geliefert. Unter diesen hält er für die wichtigsten folgende: Josquimus del Prato, Jacob Obrecht, Adamus ab Gulda, Heinrich Isaac, Sirtus Dietrich, Petrus Platenfis, Georg Meyer, Gerardus a Salice, Adamus Luyr, Johannes Richafort, Thomas Tzamen, Nicolaus Ergen, und Anton Brumel.

Henricus Loritus Glareanus gab 1547 sein Dodecachordum heraus. Der Verf. hält es für ein vortreffliches Werk, und giebt einen weitläufigen Auszug davon. Ob sich gleich Glareanus durch dieses Werk einen großen Ruhm erwarb, so wurde er doch von einigen, welche die Musik der Alten noch besser, als er, verstanden zu haben scheinen, sehr getadelt. Der erste, welcher dieses that, war Giovanni Battista Doni, in seinem Werk: de praestantia musicae veteris. Der zweite,

Salinas, in seinem Werke: de Musica.

Ueberhaupt ist von dieser Periode zu merken, daß man in Absicht auf den Ursprung und die Verbreitung der Musik in Europa, den Guido für den Vater der praktischen, und den Franchinus für den Vater der theoretischen Musik zu halten hat. Vor der Zeit des Franchinus wurde Musik bloß von Mönchen gelehrt, wenn wir die Juden ausnehmen, welche damals, wie man aus einem 1443 zu Venedig gegebenen Gesetz sehen kann, sehr häufig Unterricht im Singen gegeben haben; denen diese Beschäftigung aber eben durch dieses Gesetz aufs strengste verboten wurde. Nach der Zeit des Franchinus aber, da überhaupt die Wissenschaften anfiengen, sich etwas empor zu schwingen, blieb der Unterricht in den musikalischen Wissenschaften nicht mehr bloß in den Händen der Mönche, sondern wurde ein Geschäft besonderer Professoren. Die aus dieser Veränderung entstandenen Vortheile für die

die Verbreitung und Verbesserung der Musik in verschiedenen europäischen Ländern, ist daher nun auch der Gegenstand unsers Verfassers; und so wie er die Kunst und Wissenschaft durch die mannichfaltigen Auftritte in diesen verschiedenen Ländern durchführt, werden zugleich, meistens ziemlich vollständige Lebensbeschreibungen von denjenigen Gelehrten und Künstlern gegeben, welche von Zeit zu Zeit an allen den verschiedenen Orten zu ihren Veränderungen etwas beigetragen haben. Die diesen Lebensbeschreibungen beigefügten Portraits, und Auszüge aus den Werken der beschriebenen Männer, sie mögen nun praktisch oder bloß theoretisch seyn, machen zwar, wie vielleicht mancher meynen mag, das Werk etwas zu weitläufig, und der vielen Kupferstiche wegen zu kostbar; allein, in den Augen eines warmen Liebhabers der Kunst, der sich für alles interessirt, was zur Ausnahme seiner Lieblingskunst mitgewirkt hat, müssen diese Umstände dem Werke nothwendig einen desto größern Werth geben. Da wir die vom Verf. mitgetheilten Specimina der alten Compositionsarten aber zu weitläufig finden, um für unsere Leser auch nur etwas von dem auffallendsten daraus hier anzuführen, so begnügen wir uns, unter der Menge von Biographien, nur einige auszuwählen, und das wichtigste daraus zu bemerken. Doch wollen wir vorzüglich, die Namen derjenigen auszeichnen, von welchen uns der Verfasser die Portraits mitgetheilt hat.

Auf dem Titelfupfer des ersten Bandes wird Guido Arelinus vorgestellt, wie er dem Pabst Johann XX. seine Erfindung und Verbesserung bekannt macht, und von ihm eingeladen wird, nach Rom zu kommen, und ihm selbst in der Musik Unterricht zu geben. In den übrigen Bänden befinden sich folgende:

Philippus de Monte, Capellmeister bey Kaiser Maximilian II. Ist geböhren 1521 zu Bergen in Henegau; war ein Schüler des Orlando di Lasso, und hat

hat auſſer vielen Meſſen und Motetten, 4 Bücher *Madrigale componirt*, von welchen eins eingerückt iſt.

Orlandus Laſſus, oder Orlando di Laſſo, ebenfalls aus Bergen gebürtig, und ein vertrauter Freund des vorigen. Er war Capellmeiſter beyhm Herzog Albert zu Bayern, und hat viele Sachen von ſeiner Arbeit bekannt gemacht; beſonders iſt ſein *magnum opus musicum*, welches nach ſeinem Tode beſſen beyde Söhne Ferdinand und Rudolph herausgegeben haben, und lauter geiſtliche Stücke enthält, merkwürdig. Der Verfaſſer hält ihn nebst dem Paleſtrina für den beſten Componiſten des 16ten Jahrhunderts.

Chriſtoph Morales, ein Spanier von Sevilla, war Sänger in der päbſtlichen Capelle unter Paul III. oder ungefähr ums Jahr 1544, und ein vortrefflicher Componiſt. Hat zwey Sammlungen Meſſen, ein berühmtes Magnificat über die 8 Kirchentöne, und die Klaglieder Jeremia mit 4, 5, und 6 Stimmen herausgegeben. Kircher hat im Tom. I. pag. 624. ſeiner Muſurgie, ein Gloria patri von ihm aufbewahrt.

Giovanni Pierluigi da Paleſtrina, war ein Componiſt der päbſtlichen Capelle unter Clemens XI. und lebte in der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Der Verfaſſer hält dafür, daß er und Joh. Aloyſius Pränęſtinus nicht eine und die nämliche Perſon ſeyn, wie viele glauben, ſondern von einander zu unterſcheiden ſind. Er ſoll 65 Jahr alt geworden, den 2ten Febr. 1594 geſtorben, und muß alſo nach dieſer Rechnung im Jahr 1529 gebohren ſeyn. Der unterſcheidende Charakter ſeiner Compositionen ſoll Größe und Würde ſeyn, und künstliche Modulationen und neue harmoniſche Wendungen, nach damaliger Art, ſind ihm nicht abzuſprechen. Von ſeiner Arbeit ſind 2 Stücke eingerückt.

Gios

Giovanni Maria Nanino da Vallerano, ein Mischüler des Palestrina bey Rinaldo dell Mell, war Sängcr in der päpstlichen Capelle, und soll ein vortrefflicher Componist gewesen seyn. Der Pater Martini sagt in seiner Storia della Musica, daß man zween Manuscripte von ihm habe, das eine unter dem Titel: Centocinquantesette Contrapunte e Canoni a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11. Voci, sopra del Canto fermo intitolato la Base di Costanzo Festa; und das andere: Trattato di Contrapunto con la regola per far Contrapunto a mente di Giov. Maria, e Bernardino Nanino suo nipote.

Selice Anerio, ein Schüler des ältern Nanino, war der Nachfolger des Palestrina, als Componist bey der päpstlichen Capelle. Von seiner Arbeit ist zu Antwerpen etwas gedruckt worden, das meiste davon wird aber noch in der päpstlichen Capelle aufbewahrt.

Ruggiero Giovanelli da Velletri, Capellmeister zu St. Ludwig, und Sängcr in der päpstlichen Capelle 1549. Hat eine Sammlung von Madrigalen drucken lassen, und auch viele Messen componirt, worunter eine für 8 Stimmen ist, über die Worte eines Madrigals „vestiva i colli,“ welches zu seiner Zeit sehr berühmt war.

Claude le jeune, de Valenciennes, war Cammercomponist bey Heinrich IV. König von Frankreich, und ist Verfasser eines Werks: Dodecachorde, eine Uebung in den 12 Moden des Claveans.

Hercole Bottrigaro, von Bologna, gab 1593 ein Werk unter folgendem Titel heraus: Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione, welches wider einen gewissen Francesco Patrizio geschrieben ist. Noch berühmter aber ist folgendes Werk von ihm: Il Melone, discorso armonico del M. III. Sig. Cavaliere *Hercole Bottrigaro*, ed il Melone secondo, considerazioni musicali del medesimo

fino sopra un discorso di M. *Gandolfo Sigonio* intorno a' madrigali ed a' libri dell' antica musica ridutta alla moderna pratica di *D. Nicola Vicentino* e nel fine esso discorso del *Sigonio*. Ferrara, 1602.

Scipione Cerrero, ein Neapolitaner, hat ein Werk geschrieben: della pratica musica vocale, e strumentale, 4. 1601.

John Bull, Doctor Mus. und erster Professor der Musik zu London an dem Greshamischen Collegio. Nur wenige zerstreute Sachen sind von ihm gedruckt; im Manuscript aber hat man viel von ihm, und hauptsächlich sollen seine Clavierarbeiten so schön seyn, daß sich Dr. *Depusch* nicht gescheuet hat, sie den Werken des *Couperins*, *Scarlatti* und anderer neuern Claviercomponisten vorzuziehen.

Nicolas Laniere, ein geborner Italiener, lebte und starb aber in England. War eigentlich ein Maler und Kupferstecher, soll aber doch auch zugleich ein geschickter Musiker gewesen seyn.

William Seyther, Doctor. mus. oxon. hat auch die musikalische Professur zu Oxford gehabt. Er ist geboren zu *Harmondsworth* in *Middlesex*, und im Jul. 1627 gestorben.

Orlando Gibbons, Mus. Doct. oxon. aus *Cambridge* gebürtig, war einer der geschicktesten Musiker und Organisten seiner Zeit.

John Hilton, Mus. Bacc. Cantab. war ein Organist, und hat verschiedene Sachen drucken lassen.

John Wilson, Mus. Doct. Oxon. 1644. war zu *Seversham* in *Kent* geboren, und wurde zu seiner Zeit für den besten Lautenisten in England gehalten.

Paolo Agostino, da *Vallerano*, studirte Musik unter *Palestrina* und *Giov. Maria Nanino* zu Rom, und war Organist in verschiedenen Kirchen nacheinander. Er starb 1629. 36 Jahr alt. Soll ein Erfindungsreicher Com-

Componist gewesen seyn, auch sind 4, 6 und 8 chörige Compositionen von ihm, zu seiner Zeit in Rom sehr bewundert worden.

Gregorio Allegri, ein Sängcr der päpstlichen Capelle, Schüler des Gio. M. Nanino, und berühmter Contrapunctist. Unter seinen Compositionen ist besonders ein Miserere berühmt, welches in der päpstlichen Capelle noch bis jetzt mit vieler Sorgfalt aufbewahrt wird.

Marin Mersenne, geboren den 8. Sept. 1588 zu Oise im Herzogthum Maine, ein Minorit und gelehrter musikalischer Schriftsteller. Er hat Quæstiones in Genesin, worinn beyläufig musikalische Dinge vorkommen, und ein Werk unter dem Titel: Harmonicorum libri XII, geschrieben.

Girolamo Frescobaldi, 1601 zu Ferrara geboren, war Organist an der St. Peterskirche zu Rom. Er ist nicht bloß als ein guter Componist für die Orgel, sondern auch als ein starker Spieler bekannt. Unter den Italienern ist er der erste gewesen, welcher fugenartig für die Orgel componirt hat. Ein Schüler von ihm gab 1628 il primo libro delle canzone a una, due, tre e quattro voci heraus. Dieser Schüler von ihm hieß Bartolomeo Grassi. Auch il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d' Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre partite d'Intavolatura di Cimbalo ed Organo ist zu Rom 1637 gedruckt worden, und der Verf. hat die 3te Canzona aus dieser Sammlung hier eingerückt.

Iean Baptiste Lully, Secrétaire du Roi et Surintendant de la Musique, ist 1634 zu Florenz geboren. Seine Geschichte ist bekannt.

Francesco Soggia, einer der berühmtesten italienischen Componisten des vorigen Jahrhunderts. Er wurde geboren 1604, und war ein Schüler und Schwiegersohn von Paolo Agostino.

Antis

Antimo Liberati, war ein Sänger der päpstlichen Capelle, und Capellmeister und Organist an der Kirche della Santissima Trinita de' Pellegrini; und zuletzt Capellmeister und Organist an der Kirche di Santa Maria dell' Anima della Nazione teutonica zu Rom. Hat 1684 einen Brief unter folgendem Titel geschrieben: Lettera scritta dal Sig. Antimo Liberati in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, welcher ihn um sein Gutachten über 5 Candidaten bat, welche um die Capellmeisterstelle an einer Kirche zu Manland wärbten. In dieses Gutachten ist manche musikalische Bemerkung eingeflochten, die zu damaliger Zeit Aufsehn machte.

Matteo Simonelli, ein Sänger in der päpstlichen Capelle ums Jahr 1662, wurde für einen großen Contrapunktisten gehalten. Es ist nichts von ihm gedruckt; seine Compositionen werden aber sorgfältig in der päpstlichen Capelle aufbewahrt.

Arcangelo Corelli, der berühmte Violinist und Componist. Unter den von ihm angeführten Umständen zeichnen wir nur folgenden aus: **Nicolaus Adam Strunk**, ein Deutscher, kam nach Rom, und suchte mit **Corelli** bekannt zu werden. Als er ihn das erste mal sah, gab er ihm zu verstehen, daß er selbst ein Musiker sey, und wurde vom **Corelli** gefragt, was er für ein Instrument spiele? Ich spiele das Clavier, antwortete **Strunk**, und ein wenig auf der Violine, wurde nach aber sehr glücklich schätzen, wenn ich Sie auf dem letzten Instrument hören könnte. **Corelli** war so gefällig, und ließ sich vom **Strunk** ein Solo mit dem Clavier accompagniren, worauf dieser eine Toccate auf dem Clavier spielte, wovon **Corelli** so eingenommen wurde, daß er die Violine weglegte, und ihm aus vollem Herzen seine Bewunderung bezeugte. So wie **Strunk** damit fertig war, nahm er die Violine, und spielte nur so obenhin etwas, worauf ihm **Corelli** das Compliment machte, er habe

habe einen guten Strich, und es fehle ihm nichts als Uebung, um ein Meister auf dem Instrument zu werden. Aber auf dieses Compliment verstimmte Strunk die Violine, und spielte so meisterhaft darauf, daß Corelli voller Verwunderung im gebrochenen Deutsch ausrief: Herr, ich werde hier der Erzengel genannt, Sie mögen aber wohl der Erzteufel seyn.

Bernhard Schmidt, ein deutscher Orgelmacher.

Christoph Simpson war ums Jahr 1667 berühmt, und hat zween Werke unter folgenden Titeln herausgegeben: Chelys Minuritionum, 1665. und ein Compendium of practical Musfc, 1667.

Christoph Gibbons Mus. Doct. Oxon. 1665. War ein starker Orgelspieler. Starb 1676.

William Child, Mus. Doct. Oxon. 1663. war ein Organist in der königl. Capelle zu Whitehall, und hat viele Kirchensachen componirt. Starb 1696. 7 in dem 91sten Jahre seines Lebens.

Matthew Lock, war ein Chorsänger in der Cathedralkirche zu Exeter, und ein guter Componist. Hat folgende Werke geschrieben: Modern Church-Music pre-accused, censured, and obstructed in its performance before his Majesty, 1666. Und: An essay to the advancement of Music, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all Sorts of Music, lute, viol, violins, organ, harpsichord, voice &c. in one universal character. 1672.

Thomas Mace, ein Lautenist, hat geschrieben: Music's Monument, or a Remembrancer of the best practical Music both divine and civil, that has ever been known to have been in the World, fol. 1676. Er war 1613. geboren.

John Playford, ein Musikhändler, hat 1655 eine Introduction to the Skill of Music geschrieben.

. Mus. Brit. Bibl. 2. B.

D

John

John Blow, Mus. Doct. 1700. Wurde nach **Purcell's** Tode Organist in der Westmünster-Abten.

Henry Purcell, ein berühmter englischer Componist, von welchem, außer vielen andern Compositionen, besonders der *Orpheus Britannicus* in zween Büchern bekannt ist.

William Holder, ein Doctor der Theologie zu London, hat einen Traktat: *of the natural Grounds and Principles of Harmony*, 8. 1694. geschrieben.

Mrs. Arabella Hunt, ihrer Schönheit wegen berühmt, aber noch mehr ihrer schönen Stimme, und ihrer Geschicklichkeit auf der Laute, hat sie ihren Ruhm zu danken. **Blow** und **Purcell** haben vieles besonders für sie componirt. Sie unterrichtete die Prinzessin **Anna** von Dänemark im Singen, und war bey der Königin **Maria** sehr beliebt. Sie starb im Dec. 1705, und ist von **Congreve** in einer Ode besungen worden.

William Croft, Mus. Doct. hat herausgegeben: *Divine Harmony, or a new Collection of select Anthems used at her Majesty's Chapels Royal, Westminster-abbey, St. Paul's, &c.* 1712. Ferner: *Musica sacra, or select Anthems in Score.* 1724. Er starb 1727.

Andrea Adami da Bolsena, päpstlicher Capellmeister und Verfasser der *Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia*, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie, welches Werk zu Rom 1711 gedruckt worden.

Henry Needler, Esq. ein Dilettante, war einer von denen, welche die Academie der alten Musik errichtet haben.

Thomas d'Urfey, ein Irischer Dichter, und musikalischer Dilettante.

John Christopher Pepusch, wurde umgefabr ums Jahr 1667 zu Berlin geböhren, und war einer der gelehr-

gelehrtesten Musiker der neuern Zeit. Im Jahr 1713 wurde er zu Orford Doktor der Musik.

Antonio Vivaldi, Concertmeister am Hospital della Pietà zu Venedig, und nachher Capellmeister bey Philipp, Landgrafen zu Hessen-Darmstadt, war ein berühmter Violinist und Componist für sein Instrument. Unter seinen vielen Sonaten und Concerten, welche er herausgegeben hat, hält der Verf. ein Werk unter dem Titel: *Il Cimento dell' Armonia e dell' Invenzione*, welches die vier Jahreszeiten vorstellt, für das beste.

Francesco Gemintani, zu Lucca ungefähr ums Jahr 1680 geboren. Seinen ersten Unterricht in Musik bekam er von Alessandro Scarlatti, und zuletzt von Corelli. Er war ein berühmter Violinspieler, und hat verschiedene Sachen für sein Instrument drucken lassen, die ihm ihrer Vortrefflichkeit wegen viel Ruhm erworben haben.

Georg Friedrich Händel. Seine Geschichte ist bekannt.

Giovanni Buononcini, von Modena, hat ein Werk unter dem Titel: *il Masico pratico*, geschrieben, und sich zu Händels Zeit in England aufgehalten. Er hat auch verschiedene Opern und eine Menge Cantaten componirt, konnte aber seiner musikalischen Verdienste ungeachtet, des folgenden Vorfalles wegen, in England nicht recht in Aufnahme kommen. Er war ein Mitglied der Academie der alten Musik, an welche im Anfang des 1731sten Jahrs ein Werk von Venedig unter dem Titel: *Duetti, Terzetti, ed Madrigali, da Antonio Lotti, 1705.* geschickt wurde. Es traf sich, daß das 18. Madrigal, „in una siepe ombrosa“ schon vor 4 Jahren unter dem Namen des Giov. Buononcini in der Academie bekannt war, weil es Dr. Green in Manuscript von ihm hatte. Da dieser nun sah, daß sich Lotti dieses Stück zu eignen wollte, so schrieb er an die Academie, beklagte sich

sehr, beschuldigte den vorgeblichen Verfasser eines gelehrten Diebstahls, und bekräftigte, daß er dieses Stück, gerade so, wie es jetzt gedruckt sey, schon vor 30 Jahren auf Befehl des Kaiser Leopolds componirt habe. Dies verband die Academie, nach Venedig an Lotti zu schreiben, welcher aber in seiner Antwort versicherte, daß er der wahre Verf. des Madrigals sey, und vor einiger Zeit nur dem Capellmeister Ziani eine Abschrift davon gegeben habe, der es vor dem Kaiser Leopold habe aufführen lassen. Dieser Brief wurde dem Buononcini selbst übergeben. Da dieser aber nichts darauf antwortete, so schrieb die Academie nochmals nach Venedig, und ließ sich ein Instrument mit dem Siegel eines öffentlichen Notars über diese Sache ausfertigen, worinn bekräftigt wird, daß 4 berühmte Musiker zu Venedig, und ein kaiserlicher Officier beeidigt haben, das Madrigal sey von Lotti. Diese Briefe wurden bald nachher gedruckt, und dadurch, zum großen Nachtheil des Buononcini, des Streits ein Ende gemacht.

Artilio Ariosti, aus Bologna, ein Geistlicher, und deswegen nur Pater Artilio genannt, war Capellmeister bey der Churfürstin zu Brandenburg. Hat viele Opern componirt, aber nur Coriolanus und Lucius verus sind gedruckt.

Mrs. Anastasia Robinson, nachherige Gräfin von Peterborough, eine Schülerin von Buononcini, Dr. Croft, und Rameau, war eine Opernsängerin; verließ aber das Theater 1723, vermuthlich ihrer nachherigen Heyrath wegen.

Francesco Bernardo Senesino, aus Sienna, war ein Opernsänger zu Dresden im Jahr 1719. Händel gieng um jene Zeit nach Dresden, und engagirte ihn zur Oper nach London, mit einem Gehalt von 1500 Pfund. Seine Stimme soll außerordentlich schön gewesen seyn. Einige nannten sie einen mezzo soprano, und andere ei-
nen

nen Contralto; sie soll auch sehr biegsam gewesen seyn. Noch außerdem war er ein angenehmer Akteur, und in der recitativischen Deklamation hatte er in Europa nicht seines Gleichen. Seine erste Rolle spielte er im *Muscius Scävola* 1721.

Francesca Cuzzoni Sandoni, aus Parma gebürtig, wurde bald nach der Ankunft des Senesino als Sängerin bey der Oper zu London engagirt, und spielte in der Oper *Otho* im Jahr 1722 ihre erste Rolle. Sie fuhr hierauf fort, die prima Donna zu spielen, bis ins Jahr 1726, da *Faustina* ankam, mit ihr um den Beyfall des Publicums stritte, und überhaupt Anlaß zu einem Streit gab, der sich am besten in folgenden Artikel schickt.

Signora Faustina, eine Venetianerin von Geburt, mit einem artigen Gesicht und angenehmen Wuchs, hat überall mit solchem Beyfall gesungen, daß sogar, wie man sagt, Personen, welche am Pöbagra darnieder lagen, ihre Betten verlassen haben, und ins Theater gekommen sind, um sie zu hören; und zu Florenz insbesondere hat man ihr zu Ehren Medaillen geschlagen. Man glaubte, der Zutritt einer so berühmten Sängerin würde der Oper in London zu großem Vortheil gereichen; man engagirte sie daher 1726, und sie erschien zuerst in der Oper *Alexander*. In der Fertigkeit, und überhaupt in dem runden Vortrag geschwinde Passagen, übertraf sie die Cuzzoni sehr; das Verdienst ihrer Rivalin bestand hauptsächlich in einer hellklingenden Stimme, und in einer Gewalt des Ausdrucks, wodurch sie ihren Zuhörern gewöhnlich Thränen ablockte. Der unter diesen beyden Sängern entstandene Streit zog einige Personen von hohem Rang mit hinein, und es entstanden daher zwei Parteyen, deren jede ihre angesehenen Beschützer hatte.

Bis zur Ankunft der Faustina war Cuzzoni in vollem Besiz des öffentlichen Beyfalls; die Arien, welche ihr

Händel zu singen gab, waren von ihm mit vieler Sorgfalt so eingerichtet, daß sie dadurch ihre Talente auf vortheilhafteste zeigen konnte. Daher sie denn auch die *Du rasant* vertrieb; die *Mrs. Robinson* verließ um die nämliche Zeit das Theater von selbst, und sie blieb 3 Winter hindurch ohne Rivalin. Das Bewußtseyn ihrer Geschicklichkeit, und der Streit des *Senesino* mit Händel, und andere Dinge mehr, machten sie aber in ihrem Betragen gegen Händel so eigensinnig und halsstarrig, daß, als sie sich einst, gewisser Ursachen wegen, weigerte, eine Arie, „*falsa imagine*“ aus der Oper *Orho* zu singen, sie Händel um den Leib faßte, und schwur, er würde sie augenblicklich zum Fenster hinaus werfen, wenn sie sich länger weigerte, die Arie zu singen. Es war daher hohe Zeit, auf Mittel zu denken, den rebellischen Geist dieser Sängerin ruhig zu machen, und in seinen Ausbrüchen zu hindern. Zu dieser Absicht schien nichts dienlicher, als das Engagement der *Saustina*.

So wie Händel bemüht war, die Geschicklichkeiten der *Cuzzoni* durch die Arien, welche er für sie verfertigte, in das vortheilhafteste Licht zu setzen, so machte er es nun mit den Geschicklichkeiten der *Saustina*. Da diese beyden Sängerinnen nun so verschiedene Talente hatten, so glaubten die Direktoren der Oper, es würde einen angenehmen Contrast machen, sie beyde auf dem nämlichen Theater zu behalten. Händels Absicht aber war, sich der *Cuzzoni* zu entledigen. Die Stadt aber fieng kaum an, einen Geschmack an ihren beyderseitigen und von einander so verschiedenen Talenten zu bekommen, als sie sie zu vergleichen, und zu entscheiden suchte, welcher von beyden der größte theatralische Beyfall gebühre. Einige Frauenzimmer vom ersten Rang ließen sich sehr weit in diesen Streit ein, und eine zahlreiche Menge vereinigte sich zur Unterstützung der *Cuzzoni*, eine nicht geringere aber zur Unterstützung der *Saustina*. So aufgemuntert, fiengen

sangen die beiden Rivalinnen an, sich gegen einander so zu betragen, daß es aufs äußerste kommen mußte; sie thaten einander allen möglichen Verdruß an, den ihnen nur Meid, Haß und Bosheit eingeben konnte, und endlich, (Shame to tell! the two Signoras fought, sagt unser Verf.) schlugen sie sich sogar. Die Gräfin von Pembroke stand an der Spitze der Cuzzonischen Parthey, und trieb ihre Beleidigungen so weit, daß man folgendes Epigramm auf sie machte:

Upon Lady Pembroke's promoting the catcalling
of *Faustina*.

Old poets sing that beasts did dance,
Whenever Orpheus play'd,
So to Faustina's charming voice
Wife Pembroke's asses bray'd.

Die vornehmsten Beschützer der Cuzzoni unter den Männern, sind in folgendem Epigramm geschildert:

Epigram on the Miracles wrought by *Cuzzoni*.

Boast not how Orpheus charm'd the rocks,
And set a dancing stones and stocks,
And tyger's rage appeas'd;
All this Cuzzoni has surpass'd,
Sir Wilfred seems to have a taste,
And Smith and Gage are pleas'd.

Gausting's Freundinnen unter dem Frauenzimmer waren die Gräfin von Burlington, und Lady Delas war; die Mannspersonen waren allgemein auf ihrer Seite, weil sie ein weit angenehmers Frauenzimmer war, als die Cuzzoni.

Die Direktoren der Oper wurden über diesen Streit sehr beunruhigt, und weil sie den wahrscheinlichen Ausgang davon vorhersehen, so versielen sie auf ein seltsames Mittel, der Sache ein Ende zu machen. Die Zeit eines neuen Contrakts mit diesen beyden Sängern war nahe, und sie wurden unter sich selbst einig, der Faustina jährlich eine Guinee an Besoldung mehr zu geben, als ihrer Rivalin. Da dieses der Lady Pembroke und einigen andern Freunden der Cuzzoni zu Ohren kam, ließen sie die Cuzzoni schwören, daß sie nie weniger als die Faustina nehmen wolle. Weil aber die Direktoren der Oper auf ihren Entschluß beharreten, so fand sich Cuzzoni selbst durch ihren Eyd gezwungen, England zu verlassen. Folgendes Gedicht wurde auf ihre Abreise gemacht:

Little syren of the Stage,
 Charmer of an idle age,
 Empty warbler, breathing lyre,
 Wanton gale of fond desire;
 Bane of every manly art,
 Sweet enfeebl' of the heart;
 O! too pleasing is thy Strain,
 Hence to southern climes again:
 Tuneful mischief, vocal spell,
 To this island bid farewell;
 Leave us as we ought to be,
 Leave the Britons rough and free.

Ums Jahr 1748 wurde sie noch einmal im Haymarket engagirt, und spielte in der Oper Mithridat von Terradellas; da sie aber schon ziemlich bey Jahren war,

ſo machte ſie wenig Glück. Sie kehrte gegen das Ende des Winters wieder nach Italien zurück, und hat daſelbſt, wie wir gehört haben, bis ungefähr vor fünf Jahren, ſehr unbemerkt, und bloß vom Knopfmachen gelebt.

Ein beſſeres Schickſal hatte die *Jaufina*. Sie blieb nur noch kurze Zeit nach der *Cuzzoni* in England, und 1728 ſang ſie noch in den Opern *Admet* und *Siroe*; aber auf die Uneinigkeith, die zwifchen Handel und den Opern-Direktoren ausbrach, und endlich die ganze königl. Academie zerſtörte, verließ ſie England, und gieng nach Dresden, wo ſie ſich mit Haſſe verheyrathete, und nun mit ihm zu Wien lebt.

Carlo Broſchi Farinelli iſt zu Neapel 1705 geboren, und hat ſeinen muſikaliſchen Unterricht von Porpora erhalten. Er ſang zu Rom, Bologna und Venedig, und als der Ruf von ſeinen großen Geſchicklichkeiten nach England kam, wurde er zur Oper nach London engagirt, und kam 1734 dahin. Seine Ankuft daſelbſt wurde in den Zeitungen als eine Merkwürdigkeit angezeigt; und ſobald er ſich von ſeiner Reiſe ein wenig erholt hatte, wurde er beim König eingeführt, und hatte die Ehre vor ihm zu ſingen. Die königl. Prinzefſin, nachherige Prinzefſin von Orange, accompagnirte ihm mit dem Flügel. Die Opern, in welchen *Farinelli* geſungen hat, waren: *Ariadne* und *Poliphem* von Porpora, und *Artaxerxes* von Haſſe. Er ſang auch in dem Oratorio: *David*, von Porpora, und in der Oper *Demetrius*, von *Pſcetti*, welche beyde auf dem Haymarket aufgeführt wurden. Die Welt hat nie auf einem Theater zween ſolche Sänger beſammen geſehen, wie *Senefino* und *Farinelli* waren; der erſte war ein guter und angenehmer Akteur, und hatte nach der Meinung der beſten Kenner, in Abſicht auf den Ton ſeiner Stimme, den Vorzug vor *Farinelli*; aber der letztere hatte, in ſo mancher andern Abſicht, Vorzüge, daß we-

nige anstund, ihn für den ersten und besten Sänger in der Welt zu erklären. Dieses Urtheil gründete sich auf den erstaunlichen Umfang seiner Stimme, der den Umfang einer Frauenzimmerstimme sowohl, als eine jede seines eigenen Geschlechts bey weitem überstieg; sein Triller war richtig, und unaussprechlich angenehm; und sein Portamento di voce (the management of his voice), und der runde und deutliche Vortrag seiner geschwinden Passagen, übertrifft alle Beschreibung. Solche Vollkommenheiten in einem Sänger beisammen zu finden, war etwas seltenes, und sie wirkten auch so gewaltig auf die Herzen seiner Zuhörer, daß sie seine satze und magerre Figur, und folglich auch seine unangenehme Miene und Aktion darüber vergaßen.

Auf wie lange Zeit Farinelli in London engagirt war, ist nicht gewiß bekannt; sein Salarium aber, es mag auch gewesen seyn, was es wolle, stand mit seinem jährlichen Gewinn in einem kleinen Verhältniß, welcher sich mit einem Beneficio, und reichen Geschenken von allerhand Art, jährlich auf 5000 Pfund erstreckt haben soll. Die ausschweifende Liebe, welche die Noblesse für ihn hatte, die an ihn verschwendeten Caressen, und Geschenke, zeugen, wie sehr man von ihm begehrt gewesen; die Güte artete daher in Verschwendung, und der Beyfall benahete in Anbethung aus (*). In der That war es lächer-

(*) Mr. Hogarth hat in seinem Rake's Progress diese Thorheiten mit vieler Laune lächerlich zu machen gesucht; wo auf der zweiten Platte des Werks folgende Inschrift steht: A list of the rich presents Signor Farinelli the Italian Singer condescended to accept of the English nobility and gentry for one night's performance in the Opera of Artaxerxes. A pair of diamond Knee-buckles, presented by — —; a diamond ring by — —; a bank-note enclosed in a rich gold case by — —; &c. Viele dieser Geschenke sind dem Farinelli wirklich gemacht worden.

herlich, eine ganze Nation in einem solchen Zustand der Bethörung zu sehen. Mancher affectirte an dem Gesang des Farinelli ein Vergnügen zu finden, der nicht das mindeste musikalische Gehör hatte, und der, wenn er sich selbst überlassen wurde, auf keine Weise im Stande war, Farinelli von dem gemeinsten Sängern zu unterscheiden. Allein, einige wenige Jahre waren hinreichend, dem Publikum wenigstens zu zeigen, daß zwei Opern auf einmal für London zu viel sey, und bestimmten auch den Farinelli, sein Glück in einem andern Lande zu verfolgen. Martinelli (*Lettere familiari e critiche*, Cart. 361.) hat folgenden Charakter von ihm gegeben: „Er hatte eine Stimme, die seiner gigantischen Figur entsprach; indem sie den gewöhnlichen Umfang beynahe um eine ganze Oktave überstieg, und überall gleich rein und klingend war. Zudem besaß er so viele theoretische Kenntnisse der Musik, als man sich möglicherweise durch den Unterricht des geschickten Porpora erwerben kann, und er wandelte mit unerhörter Thätigkeit auf dem Pfade, welchen Bernacchi mit so gutem Erfolg betreten hatte, bis er der Abgott der Italiener, und endlich der ganzen harmonischen Welt wurde.“ Uebrigens, so lange Farinelli noch in seinem vollen Glanz zu London war, und in den Opern auf dem Haymarket sang, kam alle Welt, sogar Alders

In der nämlichen Platte, welche ein Zimmer vorstellt, liegt auf dem Boden desselben ein Gemälde vom Farinelli, welcher auf einem Piedestal steht, mit einem Altar vor sich, an dem verschiedne brennende Herzen sind; neben dem Altar steht eine Menge von Menschen, welche ihre Arme ausstrecken, und ihm Geschenke hinstreichen. Am Fuße des Altars kniet eine Lady, und bietet ihm ihr Herz an, an deren Mund ein Zettel, mit der Inschrift hängt: „Ein Gott, ein Farinelli!“ eine Anspielung auf eine Lady, welche, vor Vergnügen über eine Passage des Farinelli, dieses laut aus ihrer Loge heraus rief.

Alldermänner und andere Bürger, mit ihren Weibern und Töchtern, ihn zu hören; so daß es endlich in der Stadt zum Spruchwort wurde: werden Farinelli nicht singen, und den Foster (*) nicht predigen gehört habe, dürfe nicht in eine artige Gesellschaft kommen. Da sich nun also Farinelli auf diese Weise in wenig Wintern einen großen Reichthum erworben hatte, so besorgte er, daß seine Erndte, welche, wie Mattheson sagte, eine goldene war, vorüber seyn möchte, und suchte sich daher zu entfernen. Er gieng 1736 nach Frankreich, kam aber bald wieder nach London zurück; da er aber bey der Oper zu London nichts mehr machen konnte, gieng er nochmals 1737 nach Frankreich, in der Absicht, die Feyerlichkeiten zu nutzen, welche damals die vermuthliche Geburt des Herzogs von Anjou veranlaßte. Er fand sich aber in seiner Rechnung betrogen.

Um diese Zeit traf sichs, daß der König von Spanien sehr melancholisch war, und durch nichts, als Musik, aufgeheitert werden konnte. Die Königin veranstaltete es, daß er mit häufigen Concerten unterhalten wurde; und diese so angenehm als möglich zu machen, berief sie den Farinelli, und engagirte ihn an ihrem Hof mit einem Gehalt von 1400 Piaßtern (**), und einer Kutsche und Equipage auf königl. Unkosten. Außer diesem Salario wurden ihm noch ansehnliche Präsente gemacht.

Der König gab ihm sein Portrait mit Diamanten besetzt, welches man auf 5000 Thaler schätzte; die Königin schenkte ihm eine goldene Dose, auf deren Deckel

zween

(*) Ein berühmter englischer Prediger.

(**) Nach den damaligen Zeitungen hieß es 14000 Reichsthaler, (Stück von Achten), und in einer englischen Zeitung sogar 18000 Thaler. S. Matthesons voll. Capellmeister, S. 27.

zween große Diamanten befindlich waren (*); und der Prinz von Asturien beehrte ihn mit einem diamantnen Knopf und Huthschleife von großem Werth. Nach dem Tode Philipp V. blieb Sarinelli bey dessen Nachfolger Ferdinand IV. in seiner Station, und im Jahr 1750 wurde er mit dem Cruz von Calatrava, dem Zeichen eines spanischen Ritterordens von großem Ansehn, beehrt. Er blieb in Spanien bis 1761, und kehrte sodann nach Italien zurück. Hier hatte er eine Audienz bey Benedikt XIV; und als ihm Sarinelli erzählte, was er sich für Ehre und Reichthümer in Spanien und England erworben habe, machte der Pabst folgende verbindliche Anmerkung. Sie werden nur mit andern Worten sagen wollen, daß Sie auswärts gefunden, was Sie hier zurücke gelassen haben.

Da er seinen Gehalt vom spanischen Hof noch genießt, so hat er sich seinen Aufenthalt in der Nachbarschaft von Bologna gewählt; und lebt noch jetzt daselbst in einem Hause, welches er sich selbst gebaut hat, in Gemächlichkeit und großem Ueberfluß.

Anmerkung. Daß Sarinelli nicht aus eigener Entschliesung Spanien verlassen habe, läßt sich aus den neuesten Nachrichten von Spanien leicht sehen. Um daher Sarinelli's letzte Periode in Spanien deutlicher zu machen, und überhaupt die von unserm Verfasser mitgetheilte Geschichte desselben in etwas zu ergänzen, rücken wir folgende Stelle hier ein. „Der jetzige König hat, seit seiner Belangung zum Thron, weder zu Madrid noch zu Aranjuez eine italiänische Oper auführen lassen, wie unter der vorigen Regierung gebräuchlich war. Die Zeiten der Königin Barbara sind vorbei, da man Mil-

lionen

(*) Nach Mattheson's Nachrichten lag ein Wechsel von 500 Pistolen darinnen. S. dessen vollst. Capellm. S. 27.

llonen auf italienische Virtuosen verwandte. Es ist schon gesagt, was für einen gewaltigen Einfluß Farinelli bey ihr hatte, und ihr Gemahl Ferdinand hielt nicht weniger auf ihn. Dieser Liebling hatte sich die ganze Zeit über, da er der Günstling des Hofes war, so bescheiden und freundschaftlich gegen jederman aufgeführt, und sich durch sein uneigennütziges Betragen so viele Freunde gemacht, daß einige Grandes bey der Ankunft des jetzigen Königs aus Neapel eine Fürsprache für ihn einlegten, und ihn dem Könige als einen wirklich rechtschaffenen Mann vorstellten, der das Zutrauen des vorigen Königs nie gemisbraucht, sondern seinen Credit nur dazu angewandt hätte, jedermann so viel Gutes zu thun, als in seinem Vermögen stund. — Das ist alles sehr gut, war die Antwort des Königs, aber Kapauinen taugen nur zum Essen. Er wollte ihn nicht länger leiden, sondern ließ ihn, mit einem Gehalt von 2000 Dublonen, nach Italien reisen. Als ihn jemand nach des Farinelli Abreise fragte, ob er nicht einmal wieder eine italienische Oper verlange, da die Königin eine so große Liebhaberin der Musik sey? gab er sehr ernsthaft zur Antwort: weder jetzt, noch jemals. Nach dieser lakonischen Antwort, kann man leicht denken, daß niemand weiter der italiänischen Oper gedacht hat.“ (Reisen von Baretti, 2 Band, S. 101). Dieser nämliche Baretti sagt uns auch noch, daß die Königin Barbara dem Farinelli einen jährlichen Gehalt von beynähe 24 tausend Thalern gegeben habe, daß er viele Jahre ihr Liebling gewesen, und daß sie ihm auch unter andern alle ihre musikalischen Instrumente und ihre Sammlung von Musikalien, welche vielleicht die größte ist, die jemals gewesen, vermacht habe. (S. Bar, 1 Band, S. 473.)

So wie dem Werke unsers Verf. ein Präliminar-Discurs vorgesetzt ist, so enthält es auch am Ende eine kleine Conclusion, in welcher noch einmal vom Unterschied der

der jetzigen und alten, und überhaupt von der wahren Beschaffenheit unserer jetzigen Musik geredet wird. Daß wir gegenwärtig im Besitze einer erweiterten Theorie sind, als die Alten besaßen, kann auf keine Weise geläugnet werden, wenn wir den Gründen und Beweisen, welche der Verf. durch das ganze Werk von den glaubwürdigsten und angesehensten Schriftstellern in Menge angeführt hat, nicht alles Gewicht absprechen wollen; und dann ist unser Vorzug vor ihnen, im praktischen Fach, nichts weiter, als eine notwendige Folge. Aber, da selbst dieser Vorzug, diese größere Vollkommenheit der Kunst, tausend mannichfaltige Richtungen nehmen kann; da, dieser erweiterten Theorie ungeachtet, doch die praktische Kunst, auf Abwege gerathen, und in ihrer Anwendung sodann dasjenige nicht wirken kann, was sie in ihrem integralen Zustande leisten könnte, so fragt sich hier nicht mehr, wie sich unsere gegenwärtige Musik gegen die alte verhalte, sondern vielmehr, wie sie sich gegen unsere erweiterte Theorie, oder gegen die Musik des nächsten Zeitalters verhalte?

Diese Frage beantwortet unser Verf. gegen das Ende der Conclusion, und seine Antwort kommt uns so gegründet vor, daß wir sie noch ausziehen, und unsere Anzeige damit beschließen wollen. Die Wirksamkeit der neuern Musik wird von gemeinen Bewunderern jetzt bloß in der Neuheit gesucht; und da diese den größten Theil der Musikliebhaber ausmachen, so erfordert es das Interesse der Musiker gewissermaßen, ihnen hierinn, öfters sogar wider ihre eigene Ueberzeugung, und zum Nachtheil der Kunst, nachzugeben. Wenn aber bloße Neuheit schon im Stande ist, Venfall zu erwerben, welcher Künstler wird sich die Mühe geben, nach innern Vollkommenheiten zu streben, und nachher die Früchte seines Fleißes dem Urtheile derjenigen unterwerfen, die ihre Verdienste weder zu bemerken noch zu beurtheilen im Stande

de

de sind (*)? Dieser allgemeinen Neigung zur Neuheit muß man den stufenweisen Verfall der praktischen Kunst, und die Entfernung von den besten harmonischen Meisterstücken zuschreiben, die man in den Compositionen jetziger Zeit bemerkt, welche, obgleich voll Geräusch und Geschrey, doch gänzlich ohne Nachdruck und Wirkung sind. Musik von dieser Art, so ganz kunstlos, erregt keine Leidenschaft; der allgemeine Lärm einer modernen Sinfonie oder Ouvertüre erregt weder Aufmerksamkeit, noch ist sie im Stande (wie man alle Tage in unsern Concerten sehen kann), eine gesellschaftliche Unterredung zu unterbrechen;

(*) Diejenigen, welchen eigentliche musikalische Harmonie unangenehm ist, und die doch einen Geschmack an Musik affektiren, sind gewöhnlich in eine von den folgenden Classen zu rechnen. Entweder in die Classe derjenigen,

Die zwar keinen Fehler an ihren Stimm-Organen haben, aber doch ungeschickt sind, eine kleine Reihe von musikalischen Tönen anzugeben; oder

Die bey einer Musik, welche reich und verwickelt an Harmonie ist; eine gewisse Unbehaglichkeit äußern, und wünschen, daß alle Instrumente einerley spielen möchten; oder

Die die geschwindeste Musik für die beste halten, und dasjenige Geist und Feuer nennen, was nichts als Geräusch und Geschrey ist; oder

Die, welche ein besonderes Vergnügen an Balbhörnern, Clarinetten und andern dergleichen Instrumenten finden, und dadurch ihre associirten Ideen vom Jagen, und von den Vergnügungen desselben, wovon ihre Herzen eingenommen sind, verrathen; oder

Derjenigen, welche ein Concert bloß für ein Ding halten, das schließlich bey einem Feste gebraucht werden könne; oder

Derjenigen, die zwar in Absicht auf ihr geistliches Amt nichts gegen Musik einzuwenden haben, aber doch die Kirchenmusik für schwerfällig und ungeschickt halten; oder endlich

Derjenigen, welche bey einem Adagio, oder bey irgend einer andern Composition von pathetischer Art, sich beklagen, daß sie dabey einschlafen müßten.

chen; und manche Personen schmeicheln sich demohngeachtet, in der gänzlichen Abwesenheit ihrer Gedanken, doch gut unterhalten zu werden. Diese Neigung noch mehr zu unterstützen, und alles Nachdenken, so viel nur immer möglich, zu verbannen, handeln sogar jetzt die Componisten wider ein Grundgesetz ihrer Kunst, welches dahin geht, daß Mannichfaltigkeit und Neuheit unablässig studirt werden muß, indem sie jetzt beynahe allgemein den Gebrauch der Molltöne, (weil sie, wie man vorgiebt, die Zuhörer melancholisch machen) und jene feyerlichen und ernsthaften Taktarten verwerfen, deren Charakter im Grunde doch unsern angenehmsten und edelsten Gefühlen entspricht. Heißt dies die Mannichfaltigkeit befördern, oder heißt es nicht vielmehr die Quellen derselben verstopfen? Die ganze Einrichtung solcher Compositionen leidet keine andere Mannichfaltigkeit, als die Einmischung weniger abgerissenen Passagen, und eigentlicher musikalischer Gemeinplätze, die schwer heraus zu bringen sind, und meistens so geschwind vorgetragen werden, daß sie dem Urtheil des Ohrs entweichen; und ohne irgend eine Leidenschaft, oder die mindeste Begierde nach dem Verfasser eines solchen Stücks zu erregen, wirken sie bey dem Zuhörer weiter nichts, als eine kalte Verwunderung über die Kunst des Spielers, und allenfalls eine Betrachtung über die schwachen Wirkungen eines übelangerwandten Fleißes.

Es giebt keinen bessern Beweis für die verschiedenen Verdienste der gegenwärtigen Musik, und derjenigen, die sie verdrängt hat, als die verschiedenen Wirkungen einer jeden derselben. Der Eindruck der verdrängten Musik war tief, und dauert noch; die Compositionen von Corelli, Händel, Geminiani &c. sind uns noch jetzt im Gedächtniß, und die von Purcell, ob wir sie gleich schon beynahe seit einem Jahrhundert kennen, haben doch in unsern Augen noch ihre Reize; allein, wer erinnert sich jetzt

noch eines Stück's, welches ihm im vorigen Jahr gefiel? Musikalische Werke werden jetzt nicht mehr in unsern Bibliotheken aufbewahrt, und wir sind jetzt eben so wenig um ihre Schicksale bekümmert, als um die Aufbewahrung eines Almanachs, oder anderer fliegender Blätter.

Daß man glaubt, Musik müsse bloß diejenige Empfindung erregen, die wir unter dem Worte Freude verstehen, ist ein viel zu eingeschränkter Begriff, und bloß solcher gemeinen Zuhörer würdig, die ihn annehmen. Jedem, der Erfahrung in den Grundsätzen der Kunst hat, und im Stande ist, ihre Reize zu empfinden, ist im Gegentheil bekannt, daß sie vielmehr eine unerschöpfliche Quelle von Unterhaltung, oder, wie es Milton sehr fein ausdrückt,

of sacred and home-felt delight

ist. Die Leidenschaften des Kammers und der Freude, und jede Empfindung des menschlichen Gemüths ist ihr unterwürfig; aber vernünftige Bewunderer der Wissenschaft erfahren ihre Wirkungen hauptsächlich durch eine gewisse Ruhe und Wohlgefallen, worin sie versetzt werden, und durch unzählige andere Gefühle, welche zu fein sind, als daß sie eine Sprache nennen könnte.

Es ist Männern von Einsichten und Nachdenken bekannt, daß in verschiedenen Perioden, nicht allein in Wissenschaften, wo Wahrheit bloß durch gebildete und geübte Verstandeskkräfte gefunden werden kann, sondern auch in denjenigen Künsten, worinn ein gewisses Unterscheidungsvermögen, ein namenloser Sinn, welchen wir, aus Mangel eines eigenen Ausdrucks, Geschmack nennen, der einzige Richter ist, falsche Begriffe geherrscht haben. In der Malerey, Bau- und Gartenkunst, ist die Wahrheit sichtbar; die Liebe zur Schönheit, Symmetrie und Zierlichkeit, hat zwar bisweilen auf Abwege geführt; Mode hat sich eingeschlichen, wo sie nichts zu thun hatte; dem-

Demohngeachtet aber sind die Grundsätze dieser Künste, als in Natur und Erfahrung gegründet, immer in einem gewissen Zustand von Dauer geblieben.

Um dieses auf unsern gegenwärtigen Fall anzuwenden, müssen wir sagen, daß wir eine Zeit erlebt haben, wo diejenige Musik, welche am unverständlichsten war, am meisten bewundert wurde. Unsere Vorfäter des vergangenen Jahrhunderts waren Zeugen von der Vereinigung der Melodie und Harmonie, und wir sind Zeugen ihrer Trennung. Was mag die Ursache dieser Veränderung seyn? —

Die Oberherrschaft eines verdorbenen Geschmacks in der Musik, scheint bloß ein nothwendiges Resultat von derjenigen bürgerlichen Verfassung und Einrichtung zu seyn, welche allen Leuten erlaubt, Richter in Dingen zu spielen, die sie nicht verstehen. Die Liebe zum Vergnügen entspringt aus Reichtum, und je mehr es Reiche giebt, welche eines vernünftigen Vergnügens unfähig sind, desto größer ist der Tadel, und desto mehr muß man alles vermeiden, was die Menschen verleiten kann, Geschmack und Neigungen zu affectiren, die sie nicht besitzen. Denn wenn der Unwissende die Oberhand bekommt, was Wunder ist es, wenn er sodann, anstatt sich nach dem Urtheil anderer zu richten, sich nach seinem eigenen richten will? oder wenn diejenigen Künstler, welche vom Beifall des Publikums leben müssen, ihre Arbeiten nach ihrem Interesse einrichten, und lieber der ganzen Menge, als den wenigen Geschmackvollen, gefallen wollen? —

Aber ohngeachtet dieser Umstände, können wir doch nicht sagen, daß die Wissenschaft selbst dadurch einigen Verlust erlitten hätte; es ist im Gegentheil gewiß, daß man die Kunst musikalische Klänge zu combiniren, überhaupt genommen, jetzt besser als jemals versteht. Wir

Können daher hoffen, daß ein aufmerksames Nachdenken über die Natur der Harmonie, und ihre unmittelbare Beziehung mit denjenigen Grundsätzen, auf welche alle unsere Ideen von Schönheit, Symmetrie, Ordnung und Pracht gegründet sind; über die unendlich mannichfaltigen Modificationen, deren sie fähig ist; über ihren Einfluß auf die menschlichen Empfindungen; und hauptsächlich über die unnennbaren Vergnügungen, welche die Einbildungskraft bey einer kunstvollen Einrichtung und Folge musikalischer Klänge genießt, endlich eine vollkommene Ueberzeugung von der Wichtigkeit derjenigen Musik, welche uns jetzt so sehr gefällt, bewirken, und in dem allgemeinen Geschmack eine Veränderung hervorbringen wird, die, wenn sie sich zuträgt, schwerlich anders als zum Besten ausfallen kann.

Wir hoffen, dieser Auszug wird hinlänglich seyn, dem Leser einen Begriff von dem Werke unsers Verfassers zu geben, und mancher Gedanke wird ihm auch zeigen können, wie Hr. Harvins über Musik und musikalische Dinge denkt. In wie weit daher unser Urtheil, welches wir im Anfange dieser Anzeige geäußert haben, gegründet ist, mag nun der Leser entscheiden. So viel ist gewiß, daß der Scharfsinn, welchen der Verf. in seinen kritischen Untersuchungen zeigt, und der gewaltige Reichthum an Materialien, dieses Werk zu einem der wichtigsten in dieser Sache macht, und daß es beynahe untadelhaft seyn würde, wenn mehrere Ordnung darinn herrschte. Dieses ist unsers Erachtens der einzige Vorwurf, welcher dem Verfasser mit Recht gemacht werden kann. Hätte er aber seinem Werke, statt des Titels einer allgemeinen Geschichte der theoretischen und praktischen Musik, bloß diesen Titel vorgesetzt: Materialien zu einer allgemeinen Ges

Geschichte der Musik, so würde er auch diesem Vorwurf entgangen seyn, und sich sodann bey unpartheyischen Kennern den uneingeschränktsten Dank verdient haben.

Auch noch ein Appendix, welcher einige alte Musikstücke von alten englischen Componisten enthält, ist dem Werke angehängt.



III.

I.

Walder, eine ernsthafte Operette, in einem Akt,
 von Hrn. Gotter, in Musik gesetzt von Georg
 Benda, Herzoglich-Sachsen-Gothaischen Ca-
 pellsdirektor. Ein Clavierauszug, nebst einigen
 begleitenden Instrumenten. Gotha, bey Carl
 Wilhelm Ettinger, 1777. 21 Bogen in groß
 Notenformat.

Fast kömmt es uns vor, daß sich das Genie unserer
 komischen Operettenmacher seit einigen Messen etwas
 erschöpft habe, und nicht mehr so ergiebig sey, als vor ei-
 nigen Jahren, wo die Fruchtbarkeit so groß war, daß
 beynahe keine andere Frucht dagegen empor kommen konn-
 te. In Absicht auf diesen Umstand hätte dann die gegen-
 wärtige Operette, ernsthaften Inhalts, gerade den be-
 quemsten Zeitpunkt abgepaßt, um sich nicht gemein zu
 machen, und etwa unter der Menge jener erheblichen
 Kunstwerke erkannt zu werden. Möchte sie es doch!
 Möchte sie doch alles das regellose Nachwerk um sich her
 verscheuchen, was einem Theil unsers musikalischen Pu-
 blikums seit verschiedenen Jahren so amüsant geschienen,
 und an dessen Stelle ein lebhaftes Gefühl von dem so
 verkannten Werth und wahren Gebrauch der Kunst erze-
 gen! Nichts kann einem allgemein eingerissenen falschen
 Geschmack, mit mehrerer Leichtigkeit, eine neue vorthell-
 hafte Wendung geben, als ein Kunstwerk, welches in
 dem entgegengesetzten Geschmacke ein Meisterstück ist.
 Hier wird die Ueberzeugung von der Nichtigkeit eines fal-
 schen Geschmacks intuitiv, und hinterläßt in den Zuhö-
 rern

ren tiefere Eindrücke von wahrer und ächter musikalischer Schönheit, als ganze Folianten voll kritischer Raisonnements bewirken können. Nichts verdient daher größern und allgemeinem Beifall, als ein Kunstwerk von dieser Art, und wir würden auch die Beweise unsers vollkommensten Beifalls gar nicht zurückhalten, wenn wir nicht wüßten, daß die Verdienste des Hrn. Capelldirectors Benda in der musikalischen Welt schon zu allgemein bekannt sind, als daß sie noch eines Herolds bedürfen könnten. Wir haben es daher hier nicht mit dem Ruhm des Hrn. Benda, sondern mit dem Ruhm und den Vortheilen der Kunst zu thun, die ihr aus seiner Arbeit erwachsen sind, oder doch erwachsen können.

Der Inhalt des Stücks ist mit dem Inhalt des *Sylvain* von Marmontel einerley, und außer den Namen der Personen wenig verändert. Walder entsagt allen Vortheilen einer vornehmen Geburt, und den ansehnlichsten Glücksumständen, um sich mit einem jungen Frauenzimmer zu verbinden, deren Stand und Glücksumstände den Absichten seiner Familie nicht entsprechen. Von seinem Vater verbannt und enterbt, flüchtet er in ein kleines Dorf, und erhält seine Gattin, welcher er alles aufgeopfert hat, viele Jahre hindurch mit der Arbeit seiner Hände. Zwo Töchter sind die Früchte dieser Vereinigung; die älteste heißt Hannchen, und soll mit dem Sohne eines Nachbarn im Dorfe verheyrathet werden, gegen welchen Walder viele Verbindlichkeiten hat. Walder will auf die Jagd, um sich etwas zu einer Mahlzeit zu schießen. Allein seine Gattin Sophie, welche seit langer Zeit im Stande war, in seinem Herzen zu lesen, merkt, daß ihn ein geheimer Kummer nagt, welchen er vor ihr zu verbergen sucht; sie bittet ihn, sie an seinem Kummer Theil nehmen zu lassen, und vernimmt endlich nach langem Bitten von ihm, daß sein Vater jetzt Herr des Dorfs geworden sey, und an dem nämlichen Tage

In Begleitung seines ältern Bruders, eines hochmüthigen und wilden jungen Menschen, noch kommen werde, Besitz vom Gute zu nehmen. Dieser unvermuthete Vorfall werde ihn zwingen, seine jetzige Wohnung zu verlassen, und an einen andern Ort zu fliehen; er bittet aber seine geliebte Sophie, dieses Geheimniß in ihr Herz zu verschließen, um ihre Freunde bey dem gegenwärtigen Hochzeitfeste nicht zu bekümmern. — Nun geht Walder auf die Jagd, und Sophie giebt unterdessen ihrer Tochter einigen Rath, wie sie sich in ihrem künftigen verheyratheten Stande zu betragen habe, bis der junge Bräutigam dazu kömmt. Aber sie werden durch die geschwinde Zurückkunft des Walders unterbrochen, welcher von einigen Bedienten des neuen Herrn verfolgt wird, die ihm, weil die Jagd nun verboten ist, welche beym vorigen Herrn erlaubt war, die Flinte abnehmen wollen. Der junge Bräutigam will seinem Schwiegervater beystehen, und das Frauzimmer mengt sich darunter, als eben Walders Bruder ankömmt, und die Bedienten fortgehen heißt. Er behandelt seinen Bruder sehr hart und hochmüthig, den er nicht kennt; und der ihn muthig antwortet. Allein der unglückliche Walder wird durch die Drohung seines Bruders, daß er ihn durch seinen Vater bestrafen lassen wolle, ganz zu Boden gedrückt. Der Bruder geht fort; und Walder entfernt hierauf den Bräutigam und seine Töchter ebenfalls, um sich mit seiner Gattin ganz dem Kummer zu überlassen, welchen ihm die Ankunft seines Vaters verursacht. Er hofft, die Reize und Tugenden seiner Gattin sollen seinen Vater erweichen, anstatt daß seine eigene Gegenwart ihn nur noch mehr zum Zorn reizen würde; er entfernt sich daher, und schickt der Sophie seine beyden Töchter zum Beystand, welche sich vorbereiten, um nichts zu unterlassen, was den Richter ihres Vaters rühren kann, ohne zu wissen, daß ihr eigenes Glück von seiner Gnade abhängt. Der Vater kömmt,
und

und die ersten Worte der Sophie lassen ihn bald urtheilen, daß sie nicht in dem Stande gebahren sey, in welchem sie jetzt erscheine. Sie gesteht es, und der Zorn des guten Alten macht bald der Neugierde Platz, zu wissen, durch was für Unglücksfälle sie in diesen Zustand gerathen sey. Sie hütet sich zwar sorgfältig, ihm etwas zu entdecken; macht ihm aber doch ein so rührendes Gemälde von ihren gegenwärtigen Umständen, daß er aufs äußerste gerührt wird, und sie zu unterstützen verspricht. Sophie wirft sich hierauf mit ihren beiden Töchtern zu seinen Füßen; er hebt sie voll Güte auf, und befiehlt der Mutter, ihren Mann zu suchen. Sie geht mit Zittern, diesen Befehl zu erfüllen, und läßt ihre beiden Töchter mit dem guten Alten allein, welche ihn denn durch ihre naiven Schmeicheleyen vollends für sich einnehmen. Er umarmt sie in dem Uebermaasse seines Vergnügens, als gerade Walder und Sophie sich zu seinen Füßen werfen. Ihre Reue rührt das schon so bewegte Herz des Alten leicht. Er vergiebt ihnen, ohngeachtet der Hindernisse, welche Walders Bruder dieser Ausöhnung in den Weg legt, und willigt selbst in die Heyrath Hannchens mit ihrem Bräutigam.

Dies ist der Inhalt dieses Stücks, welches, wie der Leser sieht, lauter edle, rührende und interessante Situationen enthält; wodurch nicht nur der Hauptzweck theatralischer Vorstellungen am besten erreicht, sondern auch insbesondere der Musik Gelegenheit gegeben wird, am kräftigsten zu wirken, und in einer Würde zu erscheinen, die man ihr durchaus nicht benehmen muß, wenn man will, daß sie den nützlichen Einfluß beweisen soll, welchen man von ihr zu erwarten berechtigt ist. Gerade dasjenige Gebiet der Empfindungen, in welchem sie so gern und so glücklich wandelt, ist ihr gegeben worden: treue und zärtliche Liebe; Betrübniß und Kummer eines Sohns über den Unwillen seines Vaters; Kummer eines alten

Greifes über den Verlust eines geliebten Sohnes u. so, daß überall der Zuschauer in die wärmste Theilnehmung versetzt wird, und gewiß das Schauspielhaus nicht verläßt, ohne diese warme Theilnehmung durch einige abgelockte Thränen zu beweisen, und Dichter und Tonkünstler dadurch für ihre Bemühungen zu belohnen.

Von solchen Eigenschaften eines Kunstwerks befindet sich der Kunsttrichter in einer sehr angenehmen Lage. Er hat nicht nöthig, eine Menge von Unrath durchzuwühlen, um endlich eine kleine Perle zu finden; sondern überall, wo er hinsieht, entdeckt er Schönheiten. Er hat also nichts zu thun, als die Ursachen dieser Schönheiten in der Beschaffenheit und Bearbeitung des Werks überhaupt aufzusuchen, und seinen Lesern zu erklären, oder wo dieses nicht nöthig ist, wenigstens anzuzeigen. Von dieser Beschaffenheit sollen unsere folgenden Anmerkungen über die einzelnen Theile dieses Stücks seyn, und wir freuen uns schon im voraus, daß wir häufige Gelegenheiten finden werden, vorzüglich richtigen und wahren Ausdruck, ohne die geringste Verwahrlosung der musikalischen Reinigkeit und Richtigkeit, denjenigen Componisten, welche den irrigen Glauben haben, man müsse dem Ausdruck aus Noth öfters etwas von der Reinigkeit der Kunst opfern, zum Muster zu empfehlen, und ihnen dadurch zu zeigen, daß man nur der Kunst mächtig seyn müsse, um Ausdruck und Richtigkeit miteinander vereinigen zu können.

Voll Kummer über den unvermutheten Vorfall, geht Walder mit sich selbst zu Rathe, ob es am besten sey, seinen Aufenthalt zu verlassen, oder einen andern zu suchen. Er bricht endlich in die Arie aus:

Gesagt,

Gefast, gefast ist der Entschluß,
 Ich muß von hier, ich muß, ich muß,
 Ich, meines Vaters Zorn ertragen!
 Ich, vor sein Angesicht mich wagen!
 Das kann ich nicht.
 Du, welchen meine Blicke scheun,
 Ach, dann wirst du mir doch verzeihn,
 Wann einst der Tod, nach trüben Tagen,
 Das Herz mir bricht,

Vom Anfang.

Wie angemessen der Charakter der Composition zu dieser Arie den traurigen Empfindungen und Ueberlegungen Walders sey, wird man aus einigen abgerissenen Stellen leicht sehen können.

Andantino, mesto.

Violinen.

Walder.

Baß.

Ge = fast, ge =

236 Walder, eine ernsthafte Operette,

faßt ist — der Entschluß; ich

muß von hier, — ich muß, ich

muß!

Wie

Wie macher Componist würde hier bey dem: „gefaßt ist der Entschluß, ich muß von hier, ich muß!“ geglaubt haben, der Charakter sey etwas lebhaft, weil eine Entschlossenheit zum Grunde liege? Allein dieser Entschluß des Walders ist ein trauriger, ein gezwungener Entschluß, weil er seine Hütte, worinn er seit verschiedenen Jahren mit seiner Sophie so glücklich gelebt hatte; sehr ungern verläßt, und nur durch die Gegenwart seines beleidigten Vaters gezwungen werden kann, einen so traurigen Entschluß zu fassen. Der Charakter dieser Composition ist daher der einzige wahre, der in dieser Verbindung der Umstände gewählt werden konnte. Da Einheit des Tons und Charakters in einer Composition eben so wesentliche Erfordernisse sind, als in irgendeinem andern Kunstwerke, so wird die Folge noch mehr bekräftigen, daß hier nur dieser und durchaus kein anderer Ausdruck gewählt werden durfte. — Die Worte: „ich, meines Vaters Zorn ertragen? ich, vor sein Angesicht mich wagen?“ enthalten eine Gradation, wo gleichsam stufenweise von einem schwächern Satze zu einem stärkern fortgeschritten wird, und also der Ausdruck einer Empfindung steigt und zunimmt. Diese Figur ist eine der vortrefflichsten und wirksamsten in der Musik; ihr wahrer Ausdruck wird aber von gewöhnlichen Componisten, denen entweder Kunst- erfahrung mangelt, oder die überhaupt den wahren Sinn der Natur in dergleichen Fällen noch nicht zu errathen wissen, meistens verfehlt. So wie die Figur an sich selbst eine allmähliche Erhöhung des Affekts enthält, so muß sie auch in der Musik durch eine Modulation, welche gewissermaßen eine Aehnlichkeit mit einer solchen Erhöhung hat, ausgedrückt und nachgeahmt werden. Man sehe, wie sie Hr. Benda ausgedrückt hat:

238 Walder, eine ernsthafte Operette,

Violin.

Walder.

Baß.

Ich, mei = nes

Ba = = ters Born — er =

tra = gen! ich, vor sein

Ich = = ge = sicht mich wa = = gen?

Hier ist die Modulation eine Secunde höher gehoben, gerade wie es der Ausdruck dieser Figur erforderte; und doch sind die beyden Sätze einander nicht ganz gleich, weil es sonst eine Art von Rosalie würde geworden seyn. Ueberhaupt ist diese Arie in Absicht auf richtigen und wahren Ausdruck, und reine Deklamation so vorzüglich schön, daß man sie angehenden Componisten nicht genug empfehlen kann. Da diese Gradation zugleich mit einer Frage verbunden ist, so erfordert sie eine Antwort, und man sehe, wie diese ausgedrückt ist:

240 Walder, eine ernsthafte Operette,

Violinen.

Walder.

Baß.

Das kann ich nicht,

das kann ich nicht,

das kann ich

nicht, nein,

das kann ich nicht.

Wenn

Wenn Wiederholungen so angebracht sind, wie dieses „das kann ich nicht“ so gilt in der That das alte Sprüchwort: Repetitio habet emphasin; und das eingeschobene Wörtchen nein, welches vom Dichter nicht vorgeschrieben ist, zeigt, daß der Componist besonders darauf gedacht hat, die Wahrheit dieses Sprüchworts durch zu häufigen Gebrauch nicht etwa zu entkräften. Man sieht hieraus, daß der Componist sich wohl bisweilen der Freiheit bedienen darf, zur Verstärkung des Ausdrucks, oder um das Auffallende einer zu öftern Wiederholung zu vermindern, den Text zu versehen, zu analysiren, oder auch gar ein neues Wort hinzu zu setzen; nur muß es mit so viel Beurtheilung und Wahl geschehen, als es hier geschehen ist. Bey der Wiederholung des ersten Theils dieser Arie kommt dieses „das kann ich nicht“ in einer veränderten Gestalt vor, aber wieder eben so ausdrückend und wahr als hier, und wird nur in einem etwas lebhaftern Tempo mit einer Epistrophe verbunden, indem Walder nach seinem endlichen Entschluß „das kann ich nicht“ noch einmal in sich selbst zurückkehrt, und sich fragt: ich, meines Vaters Zorn ertragen? ich, vor sein Angesicht mich wagen? und endlich mit dem verstärkten „nein, nein, das kann ich nicht“ schließt.

Diese Arie singt Walder, da er eben im Begriff war, auf die Jagd zu gehen. Seine Sophie aber überrascht ihn in seinen traurigen Betrachtungen, beklagt sich, daß er sie an seinem Kummer nicht Theil nehmen lasse, und bricht in folgende Arie aus:

Das Einverständniß unsrer Seelen,
Geliebter Walder, ist gestört.
Den Kummer, den ein jedes nährt,
Sucht es dem andern zu verhehlen.

242 Walder , eine ernsthafte Operette,

Wie schlich sich dieser Kaltsinn ein?

Wess ist die Schuld? sprich, ist sie mein?

Kieß ich es an Vertrauen fehlen?

Ach, prüfe dich! ach! ist sie dein?

Die Melodie dieser Arie ist rührend , so wie es die Worte erfordern , und drückt eine gewisse sanfte und zärtliche Melancholie , welche eigentlich die Empfindung ist , in welcher sich Sophie über Walders Zurückhaltung befindet , sehr gut aus. So wie bey der vorigen Arie die Tonart Fmoll zum Ausdruck eines tiefen Kammers vorzüglich gut gewählt war , so scheint auch hier die Tonart A dur zur Unterstützung des sanft und zärtlich melancholischen Ausdrucks mit gutem Vorbedacht gewählt zu seyn ; und in der That drückt keine Tonart dieses gemischte Gefühl von Traurigkeit , Zärtlichkeit und Sanftmuth so gut aus , als eben diese. Im zwenten Theil dieser Arie , bey den Worten : Wie schlich sich dieser Kaltsinn ein ? hat die Modulation eine vorzügliche Wendung ins Emoll genommen , und die Melodie ist so edel , dem Charakter des Ganzen so angemessen , und mit einer so reinen Deklamation verbunden , daß wir nicht umhin können , eine kleine Stelle davon auszuzeichnen.

Andantino,





ein? Was ist die Schuld?



sprich, ist sie mein? ließ ich es



an Ver = trau = en feh = len?



ließ ich es an zu.

2 Nur

244 Walder, eine ernsthafte Operette

Nur die zwei ersten Zeilen dieser Arie werden hernach wiederholt, und also mit dem Hauptgedanken: „das Einverständniß unsrer Seelen, geliebter Walder, ist gestört,“ geschlossen. Dieses thut weit bessere Wirkung, als wenn der ganze erste Theil noch einmal wiederholt worden wäre, und zeugt auch hier von der sorgfältigen Ueberlegung und urtheilsvollen Anwendung alles dessen, was die theatralische Wirkung verstärken kann, die man schon an *Syn. Benda* kennt.

Nachdem *Sophie* diese Arie gesungen hat, findet sie endlich Mittel, dem *Walder* die Ursache seines geheimen Kammers abzulocken. Sie berathschlagen sich hierauf miteinander, auf welche Weise ihr beleidigter Vater am leichtesten bewegt werden könne, ihnen zu verzeihen, und versallen auf dasjenige Mittel, welches der Leser aus dem im Anfange angezeigten Inhalt schon kennt. Noch immer ist *Walder* aber, als wenn er am Ende seine liebe Hütte doch würde verlassen müssen, und in dieser traurig zärtlichen Empfindung, erinnert er sich lebhaft aller angenehmen Stunden, die er so viele Jahre hindurch mit seiner geliebten *Sophie* darinn zugebracht hat, und singt folgende Arie:

Hütte, die mich liebeich deckte,
Hütte, wo ich unbekannt
Tausendfache Freuden schmeckte,
Ruhe nach dem Sturme fand;
Und ihr lieben jungen Bäume,
Einst gepflanzt mit eigner Hand;
Weh mir, daß ich weggebannt,
Eher, als im Tod, euch räume!
Ach, daß unter euch, ihr Bäume,
Ich mein Grab nicht eher fand!

Die

Die Composition dieser Arie ist aus der Tonart D dur, sanft und melodisch, und in einer „andante sostenuto“ überschriebenen Bewegung. Wir glauben, man müßte es dieser Melodie auch ohne Worte anhören können, was ihr Inhalt bedeuten soll, so richtig und sprechend scheint uns der Ausdruck derselben zu seyn. Um dem Leser nur einen kleinen Vorschmack davon zu geben, wollen wir das Thema davon hersehen:

Andante sostenuto.

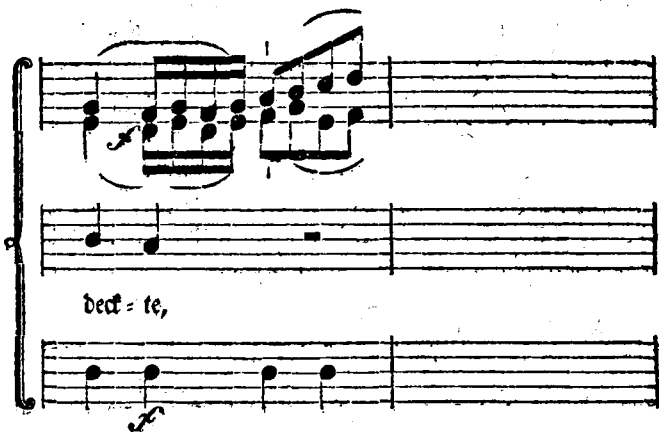
Violinen.

Walder.

Baß.

Hüt = te, die mich lieb = reich

p



Alle Vorzüge dieser Arie auszuzeichnen, würde uns zu weitläufig seyn; wir begnügen uns daher, dem Leser bloß zu sagen, daß sie in diesem sanften und zärtlich traurigen Charakter sich bis ans Ende gleich bleibt, und ihre Vorzüge so, wie alle wahren Vorzüge und Schönheiten der Kunstwerke, aus Ordnung und natürlicher Folge der Gedanken zieht. Einzelne hingeworfene Gedanken, ohne gehörige Ordnung und Zusammenhang werden nie solche Wirkungen hervorbringen, und jeder angehende Componist sollte sich daher diesen Zweig des musikalischen Studiums besonders angelegen seyn lassen. Nur dadurch wird sein Werk ein Kunstwerk, und der Aufmerksamkeit vernünftiger Musikfreunde würdig.

Die Lehren, welche Sophie ihrer Tochter giebt, um sie zu ihrem künftigen verheiratheten Stand vorzubereiten, geben Anlaß zu dem niedlichen Rondeau: „Selbst die glücklichste der Ehen, Mädchen, hat ihr Ungemach ic.“ welches unter den Musikkiehabern so allgemein beliebt, und schon mehreremal einzeln abgedruckt worden ist. In der That hat dieses Rondeau eine angenehme und gefällige Melodie, und verdient allerdings die allgemeine gute Ausnahme, welche ihm widerfahren ist; nur hat

es in den Augen eines Kenners nicht ganz den Werth, als in den Augen eines bloßen Liebhabers. Dieser hascht nach einer kleinen Melodie, die er leicht behalten und nachsingen kann, und da dieses das eigentliche Merkmaal dieses an sich gefälligen Rondeaux ist, so kommt es uns vor, als wenn es der Componist mit gutem Vorbedacht unter seine edlern und wichtigern Stücke gemischt, und zu einer kleinen Lockspeise für ihn bestimmt habe. Man halte dieses nicht für einen Tadel des Stücks, und nehme es lieber als einen kleinen Vorwurf auf, welcher dem allgemeinen Geschmack des Publikums dadurch gemacht wird, daß er den Künstler so oft zwingt, weniger zu thun, als er thun könnte.

Die Arie, welche Hannichen als eine Antwort auf die Lehren ihrer Mutter singt, ist besonders des naiven Ausdrucks wegen merkwürdig. Wir wollen sie hersetzen, und sodann auch einige vorzügliche Stellen aus der Composition einrücken. Hannichen läßt sich, alles des Ungehalts ungeachtet, welches, wie ihre Mutter sagt, die Ehe haben soll, nichts anfechten, und glaubt, sie würde schon durchkommen. Sie singt daher in der folgenden Arie, wie sie sich gegen ihren Mann zu betragen gedenkt.

Wie ein Lämmchen, sanft und still
 Will ich mich zu seyn bestreben,
 Wollen, was mein Männchen will,
 Ganz ihm zu gefallen leben;
 Alle Fehler übersehn,
 Alle Kränkungen verschmerzen,
 Und bey trüben Stunden scherzen,
 Bis die Grillen ihm vergehn.

Die zur Composition gewählte Tonart C dur scheint uns dem naiven Charakter dieser Arie überaus günstig zu seyn, ob wir uns gleich eigentlich nicht erklären können, woher es kommt. Da es nun aber einmal gewiß ist, daß sich zu einem gewissen Ausdruck die eine Tonart besser als die andere schickt, so ist es allemal ein Compliment für das richtige und feine Gefühl eines Componisten, wenn er zu einem Stücke gerade eine solche Tonart gewählt hat, von welcher der Kenner glaubt, daß sie die einzige sey, deren innerer, zwar unnenbarer, aber doch wirklich vorhandener Charakter, einen vorhabenden Ausdruck gehörig unterstützen und verstärken könne. Daß eine und ebendieselbe Tonart ganz entgegengesetzte Wirkungen hervorbringen könne; daß folglich sehr viel auf die verschiedene Behandlung, auf Bewegung, Taktart und Melodiengattung ankommen müsse, ist zwar nicht zu bezweifeln, beweist aber doch gegen den eigenen unterschiedenen Charakter unserer Tonarten weiter nichts, als daß man sich leicht darinn irren, und die Wahl des wahren Tones verfehlen könne. Hier in dieser Arie scheint er uns nicht verfehlt zu seyn, und die hinzu kommende Bewegung, Taktart, Melodiengattung und übrige Behandlung, geben dem Stücke einen so naiven Charakter, daß man unmöglich glauben kann, es komme nicht aus dem Herzen eines jungen, unschuldigen und verliebten Mädchens, welches sich alle ersinnliche Mühe giebt, alles wegzuräumen, was ihr ihre süßen Träume von künftiger Glückseligkeit im Ehestande vernichten könnte. Doch wir haben dieses Vorzugs unsers Componisten schon bey den vorhergehenden Arien Erwähnung gethan, fügen daher hier nichts mehr hinzu, als daß die meisten Stücke dieser Operette einen so deutlichen und auszeichnend auffallenden Charakter haben, daß man ihn auch ohne die dabey befindlichen Worte nur selten verkennen wird. Tonart, Taktart, Bewegung, Melodiengattung, gehörige Anordnung und wei-

weise Haushaltung mit den Gedanken, alles trägt das Seinige dazu bei, den Werken des Hrn. Benda dieses Abzeichen zu geben.

Das Thema dieser naiven Arie, wodurch wir auf die kleine Ausschweifung über den verschiedenen Charakter der Tonarten gerathen sind, ist folgendes:

Allegretto.

Violinen.

Hannchen.

Wie ein Lämm = chen,

Baß.

sanft und still, will ich

250 Walder, eine ernsthafte Operette,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle staff is a piano accompaniment with a bass clef, providing harmonic support with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a continuation of the piano accompaniment, also in bass clef. The lyrics 'mich zu seyn be = stre-ben,' are written below the middle staff.

mich zu seyn be = stre-ben,

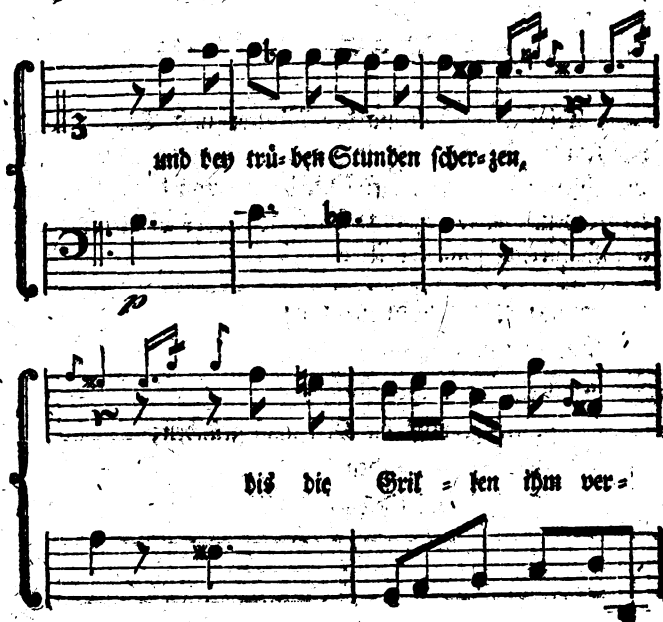
The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, continuing the melody from the first system. The middle staff is a piano accompaniment with a bass clef, continuing the harmonic support. The bottom staff is a continuation of the piano accompaniment, also in bass clef. The lyrics 'sanft und still,' are written below the middle staff.

sanft und still,



will ich mich zu seyn be = streben,

Die Stelle „und bey trüben Stunden scherzen,“ bis die Grillen ihm vergehn“ ist ebenfalls sehr gut ausgedrückt, und verdient ausgezeichnet zu werden.



und bey trü- ben Stunden scher-zen,

bis die Grill = len ihm ver =

geh'n, — bis die Grillen ihm ver-geh'n, —

— bis die Grillen ihm ver-geh'n.

Diese Unterhaltung der Mutter und Tochter wird, wie sich der Leser aus dem Inhalte erinnern kann, durch die schleunige Zurückkunft Walders von der Jagd unterbrochen. Die Ankunft seines Bruders Dolmon veranlaßt hierauf folgende Arie:

Zittere! fühle dein Verbrechen!
 Zittere! bald sollst du empfinden,
 Daß ein neuer Herr befiehlt.
 Strenge muß die Herrschaft gründen;
 Güte reizet nur den Frechen,
 Daß er mit Gesetzen spielt.

Der Hochmuth, der ungestüme Troß, und die Herrschsucht dieses unbändigen jungen Menschen, sind in der Composition dieser Arie vortrefflich ausgedrückt, und Bewegung, Taktart und Begleitung der Instrumente, kurz, alles ist dem Charakter derselben vollkommen angemessen. Wir setzen nur das Thema davon hieher:

Allegro.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 3/8 time, marked 'Allegro.' The key signature has one sharp (F#). The piano part consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The piano introduction is followed by a vocal melody. The vocal melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Sit - tre! süß - le dein Ver -'. The piano accompaniment continues throughout the vocal melody. The piano part consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is written in 3/8 time. The vocal melody is written in 3/8 time. The lyrics are: 'Sit - tre! süß - le dein Ver -'. The piano accompaniment continues throughout the vocal melody. The piano part consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is written in 3/8 time. The vocal melody is written in 3/8 time. The lyrics are: 'Sit - tre! süß - le dein Ver -'.



So vorzüglich aber auch diese angezeigten Arien in allem Betracht sind, und so wenig man glauben sollte, noch vorzüglichere zu finden, so müssen wir doch unsern Lesern sagen, daß wir bey den noch übrigen Stücken, welche sich in dieser Operette befinden, noch größere Vorzüge bemerken. Es ist sonst eine bekante Bemerkung, daß sich nicht selten auch das lebhafteste und feurigste Genie in den ersten Theilen eines Kunstwerks erschöpft und gegen das Ende desselben etwas von seinem Feuer verliert; es hat daher einige Kunsttrichter gegeben, welche den Künstlern den spaßhaften Rath erteilten, ihre Werke von hinten anzufangen, weil es, wie sie sagten, natürlicher sey, daß das Feuer und Interesse wachse und zunehme, als daß es abnehme. Auf diese Weise würden sodann gerade die besten Kräfte auf diejenigen Theile verwendet, welche das meiste Feuer und Interesse erfordern. So spaßhaft dieser Rath im Grunde scheint, so ist er doch nicht ganz zu verachten, und mancher Componist, dem nicht die reichste musikalische Ader verliehen ist, könnte sich desselben vielleicht mit vielem Nutzen bedienen. Allein, besser ist besser. Wir halten es daher mit solchen Kunstwerken, wo jedem Theile sein gehöriges Recht widerfährt, wo Anfang, Mittel und Ende so viel Interesse enthält, als zur Erregung, Unterhaltung und Erhöhung der Aufmerksamkeit des Zuhörers notwendig ist.

Dies

Dies ist genau der Fall bei der gegenwärtigen Operette. Jeder einzelne Theil derselben wirkt an seiner Stelle, wie er in der Verbindung des Ganzen wirken muß, und macht dadurch, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht nur erregt, sondern auch unterhalten, und gegen das Ende zu immer mehr und mehr erhöht wird. Doch, wir wollen unsere Leser in den Stand setzen, diese Bemerkungen selbst machen zu können.

Nachdem sich Walders hochmüthiger Bruder entfernt, und durch seine Drohung, daß er ihn von seinem Vater bestrafen lassen wolle, Schrecken und Furcht in der Hütte des unglücklichen Paares zurückgelassen hat, äußert Sophie gegen ihren Walder, daß sie fürchte, er werde sie, von seinem Vater gezwungen, verlassen müssen. Walder sucht ihr ihre Furcht zu benehmen, und versichert sie, daß er eher alles dulden, als sie verlassen wolle. In diesen gegenseitigen Besorgnissen und Tröstungen singen sie folgendes Duett miteinander.

Walder.

Zittere nicht, mein Leben!
Hab ich nicht geschworen,
Ewig dein zu seyn?

Sophie.

Laß, o laß mich beben!
Alles ist verloren!
Du bist nicht mehr mein!
Wenn dein Vater wüthet,
Wenn er dir gebletzt:
Sohn, verlasse sie!

Wald.

Fall' ich ihm zu Füßen:
Vater, ich will büßen,
Doch sie laß ich nie!

Soph.

256 Walder, eine ernsthafte Operette,

Soph.

Ach, du künntest warten!

Wald.

Weg mit dem Gedanken!

Bin ich nicht dein Walder?

Bist du nicht Sophie?

Soph.

Bist du noch mein Walder?

Bin ich noch Sophie?

Wald.

Ich bin noch dein Walder;

Du bist noch Sophie.

Mit wie vielen Schwierigkeiten die Bearbeitung eines Duetts überhaupt verbunden sey, wenn es einen affektvollen Dialog natürlich nachahmen soll, weiß nur der, welcher richtige Begriffe von dieser Compositionsart besitzt, und selbst Versuche darinn gemacht hat. Wenn zwei Personen im Affekt miteinander reden, einander in die Rede fallen, einander unterbrechen, oder beyde zugleich reden &c. und dieser Dialog soll mit Tönen begleitet werden, welche ihn mit allen seinen mannichfaltigen Modificationen richtig und wahr nachahmen, so ist dieses nur das Werk eines Mannes, welcher seiner Kunst vollkommen mächtig ist, und noch außerdem eine Empfindung besitzt, die ihm zum sichern Leitfaden dienen kann, aus dem gesammten Reichthum der Kunst, gerade die wirksamsten Mittel zu erwählen. In der Composition des gegenwärtigen Duetts, welches wir für eines der rührendsten Stücke in seiner Art halten, hat der Componist neue Beweise gegeben, wie mächtig er der Kunst sey, und wie gut er sie in allen Fällen anzuwenden wisse. In seiner Compositionsart geräth ein Componist, welcher Mangel an.

an Erfahrung und Beurtheilungskraft hat, leichter auf Abwege, als in dieser. Sein Duett wird entweder nichts besser als eine bloße Arie, oder wenn er der harmonischen Verwebung der Stimmen einigermaßen mächtig ist, zu künstlich, und der theatralischen Bestimmung desselben nicht angemessen. In beyden Fällen haben wir Beispiele; im ersten aber die häufigsten. — Ganz anders ist es mit dem gegenwärtigen Duett beschaffen. Gerade so viel harmonische Verwebung, als der Dialog erfordert, und die theatralische Wirkung verstatet. Doch man sehe selbst.

Walder fängt an:

Allegro moderato.

Sit = tre nicht, — mein

Le = ben, hab' ich nicht ge=

Mus. frit, Bibl. 2, B.

R

258 Walder, eine ernsthafte Operette,



und Sophie singt nach der nämlichen Melodie, jedoch mit veränderter Begleitung der Instrumente: „laß, o laß mich beben 2c.“; sie wiederholt sodann die Worte: „alles ist verloren,“ und Walder fällt zugleich mit der Versicherung ein: „hab ich nicht geschworen, ewig dein zu seyn?“ 3. E.

Sophie.

mein, al = = = les

Walder.

hab' — ich

Baß.

ist ver = lo = ren, al = = = les

nicht ge = schwo = ren, hab' — ich

ist ver = lo = ren, du — bist nicht mehr

nicht ge = schwo = ren e = = = wig dein zu

mein!

seyn?

Da

Das

260 Walder, eine ernsthafte Operette,

Das Besorgliche „ach, du könntest wanden,“ welches Sophie singt, wird hernach vom Walder mit dem tröstenden „weg mit dem Gedanken“ unterbrochen, und man sehe, wie diese gegenseitigen Empfindungen ausgedrückt sind:

Sophie. 

ach, du könn = test

Walder. 

laß ich nie!

Baß. 



wan = fen, ach, du könn = test



Weg mit dem Ge = dan = fen,



ma - hen!

weg mit dem Ge - dan - fen!

Aber nichts ist von so guter Wirkung, als die auf diese Besorgnisse folgende Unterbrechung der Bewegung, wo Walder feyerlich langsam fragt: bin ich nicht dein Walder? bist du nicht Sophie? Z. C.

Adagio. Zärtlich.

Bin ich nicht dein Wal - der?

Bist du nicht So - phie?

262 Walder, eine ernsthafte Operette,

Und die auf diese Unterbrechung folgende Wieder-
ergreifung der ersten Bewegung, indem Sophie Wal-
ders Frage umkehrt, und mit einigen Funken von Freu-
de ihn fragt: Bist du noch mein Walder? bin ich noch
Sophie? 3. E.

Tempo primo.

Sophie. 

Bist du noch mein

Walder. 

Bin ich nicht dein

Baß. 



Wal-der? Bin ich noch So = phie?



Wal-der? Bist du nicht So = phie?



Die

Diese vortreffliche Einrichtung giebt einen neuen Beweis ab, mit wie viel Urtheil Hr. Benda alles zu nutzen wisse, was ihm die Kunst darbietet, und der theatralischen Wirkung beförderlich ist.

Nach diesem Duett verläßt Walder seine Sophie, um durch seine Gegenwart seinen Vater nicht noch mehr zu erbittern. Er hofft die Reize und Tugenden seiner Gattin sollen ihn erweichen, und Vergebung bewirken. Aus dieser Ursache läßt er sie mit seinen beyden Töchtern allein; Sophie bereitet sich zu dieser Zusammenkunft vor, und singt folgendes Recitativ, welches mit Arien untermischt ist. Wir müssen den Text ganz hersehen, um die Einrichtung der Composition desto besser daraus übersehen und beurtheilen zu können.

Recitativ.

So wird er kommen? — und ich soll ihn hier
Erwarten? — ich allein! — ach! Unglückselige!
Wie wird es dir ergehen? — Zitternd, stumm,
Betaubt, werd' ich zu seinen Füßen sinken.
Er komme! — ich höre schon
Die Stimme der beleidigten Natur:
Das ist sie! räche dich!
Das ist sie, die dir deinen Sohn entführte,
Den besten Jüngling zum Empörer umschuf!
Das ist die Feindin deiner Ruh,
Die Quelle deines Grams!

Arie.

Ja, mein Vater, ja, mein Richter,
Ich bin strafbar, räche dich!
Aber ich war jung und zärtlich,
Aber Walder liebte mich.

R 4

Recis

264 Walder, eine ernsthafte Operette,

Recitativ.

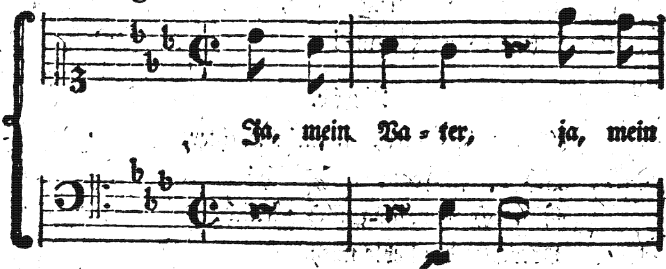
Die Kinder, die du siehst — sie sind dein Blut.
Verstoß sie nicht! — Vergieb
Um ihrentwillen ihrem Vater!
Ihre Mutter ist nur strafbar.

Arie.

Einsam, in geweihten Mauern,
Will ich mein Vergehn bereuen,
Für sie bethen, um sie trauern,
Und auf jene Welt mich freun.
Ja, mein Vater, ja, mein Richter,
Ich bin strafbar, räche dich!
Aber ich war jung und zärtlich,
Aber Walder liebte mich.

Das Recitativ ist ein sogenanntes Accompagnement, vortrefflich declamirt, und dem Charakter des Textes vollkommen angemessen. Es ist daher von der besten theatralischen Wirkung; aber beynähe möchten wir sagen, daß es von der gleich angeschlossenen Arie an Wirkung noch übertroffen werde, so sprechend und ausdrucksvoll scheint uns der Charakter derselben zu seyn. Wir müssen daher einige Stellen davon auszeichnen. 3. E.

Allegro moderato.



Rich-ter, ich bin straf-bar, rä-che

dich! ich bin

Hier nimmt Sophie alle Schuld auf sich; nur sie will dulden, nur sie erkennt sich für strafbar. Aber der darauf folgende Vorwand ihrer Jugend, ihrer Zärtlichkeit, und Walders Liebe zu ihr, wie schön, wie bezaubernd und hinreißend hat ihn nicht Hr. Benda ausgedrückt!

a-ber ich war jung — und

266 Walder, eine ernsthafte Operette,



Sollte diese Stelle wohl je das Herz eines Zuhörers verfehlen können? Eben so ausdrucksvoll und dem Charakter des Textes angemessen ist das folgende Recitativ: die Kinder, die du siehst &c. und die Arie: Einsam, in geweihten Mauern &c. Mit der Wiederholung der Worte: Ja, mein Vater &c. wird sodann geschlossen.

Aus Furcht, unsere Anzeige gar zu weitläufig zu machen, müssen wir hier einige Arien, welche alle in ihrer Art einen auszeichnenden Werth haben, überschlagen, und bloß noch des letzten Quartetts Erwähnung thun, womit Hr. Benda sein Werk gleichsam gekrönt hat. Dieses Quartett wird von Sophie, Walder, Dolmon Vater, und Dolmon Sohn, gesungen. Wir wollen den Text hersehen:

Dolmon S.

Bricht Ihr Herz bey falschen Thränen?
Kann man Sie so leicht versöhnen?
Können Sie so weibisch seyn?

Dolmon V.

Sollt' ich mich nicht rühren lassen?
Wer kann unversöhnlich hassen?
Was ist süßer, als verzeihn?

Wald. u. Soph.

{ Kalt bey unserm Schmerz zu bleiben!
Unser Glück zu hintertreiben!
Könntest Du
Könnten Sie } so grausam seyn?

Dolm.

Dolm. S.

Ich? als Bruder ihn erkennen!
Ich? sie meine Schwester nennen!

Wald. u. Soph.

Ja, wir find's!

Dolm. V.

Umarne sie!

Dolm. S.

Diesen Schimpf ertrug ich nie!

Walder.

Faß dich, Freund!

Dolm. S.

Ich mag nichts hören!

Soph. und Dolm. V.

Was kann { Sie
Dich } so sehr empören?

Walder.

Herz und Hand biet' ich Dir an.

Dolm. S.

Ja, doch nur als Unterthan.

Sophie u. Walder.

Harter Bruder!

Dolm. V.

Böses Kind!

Dolm. S.

(Zu Wald. u. Soph.) Haßt mich immer!

(Zum Vater.) Seyn Sie blind!

Dolm. V.

(Zu Wald. u. Soph.) Unser Glück soll er nicht stören.

Er soll sehn, wie wir uns lieben,

Wie wir alle glücklich sind.

Wald. u. Sophie.

{ Endlich wird er sich bekehren,
Wenn er sieht, wie wir uns lieben,
Wie wir alle glücklich sind. }

Dolm. S.

Haßt mich immer! (zum Vater) Seyn Sie blind!

Co

268 Walder, eine ernsthafte Operette,

Es ist nicht möglich in einem bloßen Auszuge alle Schönheiten dieses vortrefflichen Quartetts zu bemerken, und noch weniger dem Leser einen Begriff vom Zusammenhange des Ganzen beizubringen. Wir müssen daher nur einige von den merkwürdigsten Stellen vom Ganzen absondern, um den Leser doch wenigstens nur einigermaßen in den Stand zu setzen, beurtheilen zu können, auf welche Art Hr. Benda jedem Charakter der verschiedenen Personen dieses Quartetts sein Recht hat widerfahren lassen. Nachdem Dolmon V., Dolmon S. und Walder und Sophie nacheinander einzeln gesungen haben, werden sie in ihren verschiedenen Affekten heftiger, fallen einander in die Rede, und bringen dadurch folgende Zusammenstimmung hervor:

Allegro.

Sophie.

Walder.

Dolm. V.

Dolm. S.

Was ist

Können Sie so weislich

Könnten Sie so grau-sam

Könntest du so grausam seyn, so grau-sam

fü = her, was ist fü = her als ver-seyn?

kön-nen Sie so wei = bisch

seyn, so grau-sam seyn?

seyn, so grau-sam seyn?

zeihn, als ver = zeihn?

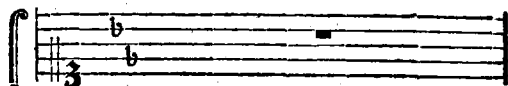
seyn, so wei = bisch seyn?

Folgende Stelle verdient nicht minder ausgezeichnet zu werden. Der Charakter jeder einzelnen Person ist so abste-
hend, und doch der Ordnung und dem Zusammenhange des
Gan-

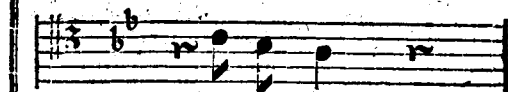
270 Walder, eine ernsthafte Operette,

Ganzen so wenig hinderlich, daß man glaubt, es sey dieses die einzige Art, die der Componist habe wählen können, um alles so natürlich nachzuahmen, als wenn es gesprochen würde. Man sehe die Stelle selbst.

Sophie.

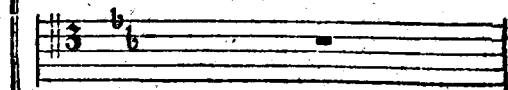


Walder.

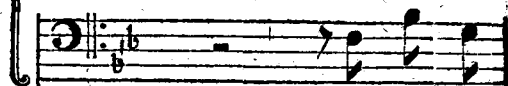


Faß dich Freund!

Dolm. B.



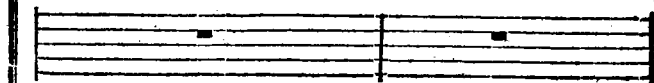
Dolm. C.



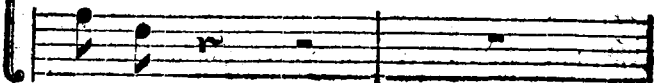
Ich mag nichts



Was kann Sie so sehr em-



Was kann dich so sehr em-



hören!

pö = ren?

Faß dich Freund!

pö = ren?

ich mag nichts

Wir fügen diesen zwei Stellen bloß noch die folgenden bei, wo, nach einer kurzen Pause, sich Dolmon v. von seinem unversöhnlichem Sohne weg, und gegen Wals der und Sophie wendet, und singt:

Dolm. B.

Un = ser Glück soll er nicht

Baß.

stö = ren!

stö = ren!

Wie vortrefflich diese Stelle für die theatralische Wirkung ausgedacht und eingerichtet sey, kann man sich kaum vorstellen, wenn man sie nicht selbst hört. Die kleine Pause von einigen Takten, in welcher der alte Dolmon gleichsam zu überlegen scheint, ob es wohl der Mühe werth sey, daß der harte unerbittliche Bruder Walder, noch länger zu einer Ausöhnung mit ihm genöthigt werde, und der endliche Ausbruch in die Worte: unser Glück soll er nicht stören &c. ist einer der größten Beweise, wie sorgfältig sich Hr. Benda das Studium der theatralischen Wirkung habe angelegen seyn lassen, und wie gut es ihm gelungen sey. Doch genug. Wir wollen bloß noch einige wenige allgemeine Anmerkungen über die in dieser Operette herrschende Compositionsart machen, und dann unsere ohnedem schon etwas zu weitläufig gerathene Anzeige beschließen.

Hr. Benda hat sich in den meisten Compositionen dieser Operette nur selten melismatischer Ausdehnungen bedient, ohne deswegen seine Melodie in Absicht auf Schönheit und Biegsamkeit zu verabsäumen. Wenn er sich ihrer aber bedienet hat, so sieht man es ihnen an, daß sie nicht bloß aus Noth, um die Melodie auszudehnen, und dem Stücke seine gehörige Ausführlichkeit zu geben, gebraucht, sondern die Folge von einer Fülle der Empfindung sind. Das heißt, sie sind, was sie eigentlich seyn müssen. — Der Reichthum an Erfindung, und die sorgfältige Ueberlegung und scharfsinnige Beurtheilung, diesen Reichthum überall aufs vortheilhafteste zu nutzen, und für jeden besondern Fall passend zu machen; der Fleiß in der Ausarbeitung, und die strengste und gewissenhafteste Beobachtung der harmonischen Reinigkeit; kurz, der Zusammenfluß von allem, was die Vereinigung eines lebhaften und feurigen Genies mit der ausgebildetsten Kunst hervorbringen kann, giebt, überhaupt genommen,

men, den Compositionen dieser Operette zum Hauptabzeichen:

eine edle, simple und nicht mit zu vielen Zierrathen verbrämte Melodie;

Reichthum und Stärke der Harmonie; und endlich, was nothwendig aus diesen Eigenschaften entspringen muß,

den körnigsten und kraftvollsten Ausdruck.

Diese Vorzüge, zusammen genommen, machen daher diese Operette zu einer der schönsten in ihrer Art.

Was wir übrigens schon im Anfange dieser Anzeige angemerkt haben, daß nämlich der Musik in dieser Operette gerade dasjenige Gebiet der Empfindungen gegeben worden sey, in welchem sie am liebsten und am glücklichsten wandle, müssen wir hier wiederholen, und noch hinzusetzen, daß, unserer Meynung nach, dieses Stück, des einzigen angeführten Umstandes wegen schon allein, auch bey einer weit minder vollkommenen Composition, sein Glück würde gemacht haben. Was wir mit dieser Anmerkung eigentlich sagen wollen, ist dieses: daß das Theater mit allen dabey interessirten Künsten ungemein gewinnen würde, wenn mehrere Dichter ähnliche Gegenstände für dasselbe bearbeiten wollten. Wir glauben zwar nicht wie jener Kunstrichter aus Wien, daß es, wenn wir nur mehrere Ramlere hätten, an Graunen nicht fehlen würde, und wissen wohl, daß es der wahren Künstler immer nur ein kleines Häuflein geben kann; wir könnten aber doch sodann hoffen, wenigstens die Mitte des musikalischen Parnasses etwas mehr bevölkert zu sehen, anstatt daß jetzt bloß der Fuß desselben besetzt, und das Gewimmel daselbst so groß ist, daß bennähe niemand mehr hindurch, und zum Berge selbst kommen kann.

274 Walder, eine ernsthafte Operette, 1c.

Noch müssen wir den Liebhabern der Musik sagen, daß selbst die Einrichtung des Clavierauszugs dieser Operette vor andern einige Vorzüge hat, und, weil die nothwendigsten begleitenden Stimmen überall beigelegt sind, nicht bloß mit dem Claviere allein, sondern auch als ein Ganzes von einer kleinen Gesellschaft von Musikliebhabern gebraucht werden kann. Jedoch ist alles so eingerichtet, daß der eine Gebrauch den andern keinesweges ausschließt.



Carl Philipp Emanuel Bachs Clavierfonaten,
mit einer Violin und einem Violoncell zur Be-
gleitung. Erste und zwote Sammlung. Leip-
zig, im Verlag des Autors, 1776. 1777. Die
erste Sammlung enthält 3, und die zwote 4
Sonaten.

Nichts stellen wir uns in der That trauriger vor, als
wenn ein Mann mit seinem Wissen, oder mit sei-
ner Kunst, sich über die Sphäre seiner Zeitverwandten so
hoch hinauf geschwungen hat, daß er nur von wenigen er-
reicht, begriffen und genossen werden kann. Ob! sich
gleich ein solcher Geist, durch den innern Genuß seines
Wissens oder seiner Kunst, hinlänglich belohnen kann,
und allenfalls nicht nöthig hat, ängstlich um den Beyfall
des großen Haufens bekümmert zu seyn; so findet er doch
Augenblicke, wo ihn sein innerer Genuß zur Mittheilung
gegen andere bringt. Wie traurig und niedererschlagend
muß es dann seyn, nicht verstanden zu werden, wenn
man redet, und nur so wenige Nebengeschöpfe zu finden,
von denen man sagen kann, daß sie Fleisch von unserm
Fleisch, und Bein von unserm Bein sind! Sollte man
nicht glauben, ein solcher Geist müsse sich endlich noth-
wendig in sich selbst zurück ziehen, und den Trieb zur
Mittheilung gegen andere gänzlich in sich ersticken? —

Jedoch, die kleine Anzahl derjenigen Edeln, welche
die wahre Kunst noch zu schätzen und zu genießen wissen,
halten ihn für den Beyfall des großen Haufens schad-
los; und seine innere unaufhaltsame Wirkksamkeit über-
wältigt jede Hinderniß, die seinem Ausbruch oder seiner
Mittheilung im Wege steht. Auf diese Weise ist sothan

ein lebhafter, feuriger und wirksamer Geist im Stande auch fogar in einer Welt, die in Beziehung auf ihn, benähe nichts besser, als eine Einöde ist, Werke der Kunst hervorzubringen, die jedes Merkmaal des wahren Originalgenies an sich tragen, und, als Früchte eines innern Drangs von doppelter Kraft, auch den wenigen Edeln, die, wie Luther sagt, solches ein wenig verstehen, doppelt schätzbar sind; die ihren Beyfall nicht erbetteln, und gleichsam nur als ein Almosen annehmen müssen, sondern ihn als einen schulbigen Tribut erhalten, oder doch berechtigt sind, zu fordern.

In wiefern dieses der Fall bey dem berühmten Verfasser dieser Sonaten ist, brauchen wir hier wohl nicht zu bestimmen. Jeder einsichtsvolle Musikfreund, der sich die Mühe gegeben hat, über die mancherley Stufen des musikalischen Verdienstes nachzudenken, und Bemerkungen zu machen, wird leicht gewahr werden können, wie eigentlich das Verhältniß beschaffen sey. Ohne uns also weiter um das Verhältniß genau zu bekümmern, in welchem der Bachische Genius gegen den allgemeinen Genius seiner Zeitverwandten stehe, wollen wir uns hier bloß auf die Bestimmung des Grades von musikalischem Werth einlassen, welchen die gegenwärtigen beyden Sammlungen von Clavierfonaten in unsern Augen haben, und in den Augen eines jeden haben müssen, der Musik nicht bloß für eine ohrenkugelnde Klingelen, sondern für eine ernsthafte Sache hält, und glaubt, sie sey eben so geschickt und würdig, unsern Verstand, als unser Herz zu beschäftigen.

Wir haben nur sehr wenige Componisten gehabt, die, wie unser Verfasser, Schöpfer eines eigenen Geschmacks, und einer eigenen Behandlung eines gewissen musikalischen Instrumentes gewesen sind. Es giebt ihrer daher auch sehr wenige, die wir mit eben so vielem Rechte, ohne alle Einschränkung, als Verbesserer unserer Kunst ansehen

für

können. Aber nicht zufrieden mit seinem längst gegründeten Ruhm, nicht zufrieden, uns einen neuen Geschmack geschaffen, und dadurch die musikalischen Gefilde erweitert zu haben, bereichert er uns noch immer mit den Früchten seines unerschöpflichen Genies, und zeigt uns, daß auch selbst am Abend seines Lebens seine Imagination zur Conception eines jeden edlen und reizenden Bildes noch aufgelegt sey; so, daß man noch jetzt, so gut wie am Mittage seines Lebens, von ihm sagen kann, was Lessing von Shakespear sagt: „auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Bachs! und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!“ (*)

Wenn wir aus den Sonaten selbst einige Stellen auszeichnen, und benläufig einige Anmerkungen beifügen, so geschieht es nicht sowohl, das, was wir gesagt haben, damit zu beweisen, und zu bestätigen, als vielmehr, dem Liebhaber der Musik einige Winke zu geben, wie er sie genießen und vernünftig bewundern soll. Dieses sollte überhaupt bey Werken von der Art, wo überall ein gewisses Originalgepräge sichtbar ist, das vornehmste Augenmerk eines Kunstrichters seyn. Die kleinen Winke, die sich einem jungen feurigen Genie geben lassen, sind mißlich, und selten sicher genug, es auf eine Bahn zu bringen, wo es sich mit der Zeit etwas ähnliches schaffen könnte. Der Wirkungskreis einer Einbildungskraft ist nur wenigen bekannt, und daher bey nahe unmöglich, ihr so auf die Spur zu kommen, daß man sichere Vorschriften und Gesetze darnach bestimmen könnte. Aber, wenn ein Genie die Bahn gebrochen, und den Weg gezeigt hat, so giebt es ihrer tausende, die ihn gehen können, und eine Anleitung, wodurch diese einmal eröffnete Bahn gesichert,

S 3

chert,

(*) Hamburgische Dramaturgie, 2ter Band, LXXIII. St.
S. 165.

thert, und für viele gangbar erhalten werden kann, ist mehr werth, als alle Bemühungen, womit man der Einbildungskraft zu Hülfe kommen, und Originalgenien bilden will. Daher muß der Kunststrichter die Wirkungen der Einbildungskraft zwar nicht übersehen, seine Haupt-sorgfalt aber doch immer auf den innern Kreis der Kunst gerichtet seyn lassen, um eines theils den Künstler lebhaft zu überzeugen, daß jene Kraft ohne Mitwirkung der Kunst nur geringen Werth habe, so schätzbar sie auch an sich selbst sey, und anderntheils den bloßen Musikliebhaber in den Stand zu setzen, sich mit dem Conventiellen der Kunst bekannt zu machen, und nicht die Schönheiten derselben bloß auf fremde Treu und Glauben kosten zu müssen.

In Rücksicht auf diese Umstände wollen wir also, ohne weitere Vorrede, unter den in diesen Sonaten befindlichen Schönheiten einige auswählen, und sie unsern Lesern vorlegen.

Die erste Sammlung enthält 3 Sonaten. In der ersten derselben befindet sich ein Andante, welches sich durch die reizende Melodie, und durch das vortreffliche Accompagnement der Violine vorzüglich auszeichnet, und den beyden andern Stücken dieser nämlichen Sonate, so schön sie auch an sich selbst sind, wirklich vorgezogen zu werden verdient. Einige kleine Stellen werden hinreichend seyn, unser Urtheil zu bestätigen, und wenigstens zu beweisen, daß die Schönheiten dieses Andante von einer solchen Beschaffenheit sind, wie sie seyn müssen, wenn sie den meisten Musikfreunden gefallen sollen, das heißt: daß ihr Charakter begreiflicher, und der innere Werth desselben auffallender ist, als die Schönheiten der beyden übrigen Stücke dieser ersten Sonate. 3. C.

Violine.

Clavier.

Dieser Stelle setzen wir die folgende an die Seite, wo zwar die Begleitung bloß abgewechselte Terzen und Sexten hat, aber doch vorzüglich eingerichtet ist, und sich auch vorzüglich gut ausnimmt. 3. E.

No. C. P. E. Bachs Clavierfonaten,

Violine.

The first system of the musical score. The Violin part (top staff) is in G major, 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The Clavier part (bottom staff) is in G major, 6/8 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The two staves are bracketed together on the left.

Clavier.

The second system of the musical score. The Violin part (top staff) continues with a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The Clavier part (bottom staff) continues with a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The two staves are bracketed together on the left.

Die kleine Wendung der Modulation, welche am Ende dieses schönen Andante vorkommt, um das folgende Presto, welches aus A moll geht, gleich damit zu verbinden, ist ebenfalls von besonders guter Wirkung, so wie überhaupt solche Wendungen, welche den Uebergang von einem Charakter zum andern erleichtern, der Natur unserer Gefühle sehr angemessen sind, und billig in jedem musikalischen Werke, dessen Theile unter sich zusammenhängen sollen, gesucht werden sollten. Ob man gleich schon

schon zufrieden seyn kann, wenn die drey zu einer Sonate gehörigen Stücke nicht gänzlich miteinander contrastiren, und daher nicht jedes als ein einzelnes, von den übrigen Stücken abgesondertes Ganzes betrachtet und gebraucht werden muß; so ist es doch desto besser, je näher die Theile miteinander verbunden werden, und je weniger Stöße unter Gefühl bekömmen, wenn die nach heutiger Mode notwendig zusammengehörigen drey Stücke einer Sonate ohne Unterbrechung aufeinander folgen sollen. Wie sehr der berühmte Hr. Verfasser dieser Sonaten, überhaupt genommen, Charactersprünge und daher entstehende Lücken zu vermeiden weiß, ist Kennern schon hinlänglich bekannt; wie sehr er aber besonders in diesen Sonaten unser Gefühl geschont, und es überall, wo es einen Eindruck verlassen, und einen andern annehmen soll, auf die gelindeste und schmeichelhafteste Art mit sich fortgezogen habe, werden einige Beispiele, die in der Folge dieser Anzeige noch vorkommen sollen, beweisen.

Die zweite Sonate der ersten Sammlung ist aus der Tonart G dur, und enthält außer dem ersten sehr brillanten Sage am Ende ein Rondeau, dessen Charakter, Einrichtung und Bearbeitung sich von andern Beispielen dieser jetzt so herrschenden und beliebten Musikkattung sehr merklich unterscheidet, und daher einige besondere Anmerkungen verdient.

Diese Musikkattung ist bisher auf Clavierinstrumenten noch wenig gebraucht worden; wenn wir aber bedenken, wie wenig wahren innern Werth die meisten modernischen Stücke dieser Gattung haben, und beynabe seit ihrer Entstehung gehabt haben, so müssen wir uns über diesen Umstand mehr freuen, als beklagen. Wenn das musikalische Rondeau im Grunde nichts anders ist, als ein Rundgesang in der Poesie, wo ein schöner, nachdrücklicher und bedeutender Gedanke von Zeit zu Zeit wiederholt, und mit andern daraus fließenden Nebengedanken

untermischt und abgewechselt wird, so setzt es, deucht uns, eine Behandlung und Bearbeitung voraus, die nur das Werk eines erfahrenen und gelehrten Musikers ist, und daher nicht von den gewöhnlichen instinktmäßigen (*) Componisten erwartet werden kann. Desto angenehmer muß es seyn, wenn ein Mann von den vorzüglichsten Talenten sich auch einmal zu einer Modegattung der Kunst herunterläßt, und nicht nur den Liebhabern zeigt, wie ein solches Stück eigentlich beschaffen seyn müßte, sondern auch dadurch zugleich einen Beweis giebt, daß jede Musikgattung, sie sey von welcher Art sie wolle, unter den Händen eines Meisters das Gepräge von wahrer und ächter Kunst und Schönheit annehmen, und der Aufmerksamkeit denkender Musikkreunde würdig werden kann. — Doch, wir thun wohl am besten, wenn wir versuchen, in so wenig Worten als möglich, eine kleine Theorie vom Rondeau überhaupt zu entwerfen. Der Leser wird dadurch in den Stand gesetzt, sich eine wahre Vorstellung davon zu machen, und wir unsererseits erleichtern uns die kleine Analyse, die wir mit dem gegenwärtigen Rondeau vorzunehmen gedenken.

Wir haben schon gesagt, daß das Rondeau einen Hauptgedanken haben müsse, der wie in dem poetischen Rundgesange mit darausfließenden Nebengedanken untermischt und abgewechselt, und von Zeit zu Zeit wiederholt wird. Das erste Gesetz, welches sich für die Einrichtung eines Rondeaus geben läßt, zielt also auf diesen Hauptgedanken. Jeder Satz in der Musik, so wie jeder Gedanke in der Poesie oder Redekunst, welcher theils mit besonderm Schimmer vorgetragen, oder öfters wiederholt werden soll, muß einen innern Werth haben, den ihn dieses besondern Schimmers, oder einer öftern Wieder-

(*) Hr. Bemetzrieder in seinem *Traité de Musique* nennt die Modecomponisten *Producteurs d'instinct*.

Wiederholung würdig macht. Da nun der Hauptsatz eines Rondeaux, obgleich nicht immer mit besonderm Schimmer vorgetragen, doch öfters wiederholt wird, so folgt daraus, daß er alle Eigenschaften an sich haben müsse, die ihn dieser öftern Wiederholung würdig machen können, und im Stande sind, den Ueberdruß der Zuhörer abzuhalten. Das Resultat aus dieser kurzen Betrachtung ist die erste Regel für das Rondeau. Um aber nicht zu weitläufig zu seyn, wollen wir die kurze Theorie zugleich mit der kleinen Analyse verbinden, und rücken daher gleich den Hauptgedanken des gegenwärtigen Rondeaux ein. 3. E.

Grazioso e poco allegro.



Wir halten diesen Satz für so schön, daß wir glauben, man könne sich desselben kaum satt hören. Er ist äußerst angenehm, simpel, deutlich und süßlich, ohne arm

ärmt zu seyn, und bey jeder Wiederholung hört man ihn mit neuem Vergnügen.

Außer diesen Eigenschaften eines Sazes, der dem Rondeau zum Hauptgedanken dienen soll, wird auch noch erfordert, daß er zergliedert und auf eine gute Art verändert werden könne, um auch dadurch der in allen Künsten nothwendigen Mannichfaltigkeit beförderlich zu seyn, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch zu viele Einerleyheit nicht zu ermüden. Einige Arten von Veränderungen, die der Hr. Verfasser über seinen Hauptgedanken gemacht hat, wollen wir anführen. Wir schränken uns aber nur auf die ersten vier Takte ein, und glauben, dieses werde hinlänglich seyn, die Behandlung dieses Rondeaus von dieser Seite zu erklären. Z. E.

Erste Veränderung.



Zweite Veränderung.



Dritte Veränderung.





So viel vom Hauptgedanken des Rondeaux an sich selbst. Die Zwischensätze (Couplets) müssen aus ihm entspringen, und da er gleichsam eine musikalische Sentenz, das heißt, kurz und bündig ist, so sind sie am besten, wenn sie ihn gleichsam paraphrasiren, und ihn dadurch bey jeder Wiederholung bestätigter, erwiesener, und, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, als eine aufs neue bekräftigte Sentenz erscheinen lassen. Zergliederungen einzelner Theile desselben, ähnliche mit ihm in Verbindung stehende Nebengedanken, Veränderungen desselben, Versetzungen desselben in verwandte, oder, wenn es auf eine gute Art geschehen kann, entfernte Tonarten von der Haupttonart, sind lauter Hülfsmittel, welche diese Art von Paraphrase am besten bewerkstelligen können, und müssen nothwendig den bloßen Einfällen, die ein Rondeau zu vielen einzelnen Stücken, aber nicht zu einem aus vielen einzelnen Stücken bestehenden Ganzen machen, vorgezogen werden. Bey den Versetzungen in verwandte oder entfernte Tonarten, muß noch angemerkt werden, daß man sehr vorsichtig dabey verfahren müsse, um die Zwischenmodulationen so sanft wie möglich zu machen, und auch dadurch beizutragen, daß der Hauptgedanke nicht aus der nothwendigen Verbindung mit den Nebengedanken gerissen, sondern vielmehr dadurch nur unterstützt und immer bestätigter werde.

Um

Um unsern Lesern einige Beispiele von diesen Ver-
setzungen des Hauptgedankens in entfernte Tonarten, und
von der Art, wie sie wiederum mit der Haupttonart ver-
bunden werden müssen, zu geben, wollen wir einige Stel-
len aus dem gegenwärtigen Rondeau auszeichnen.

Die Haupttonart ist G dur. So wie nun der Haupt-
gedanke in dieser Tonart einmal vorgetragen und vollkom-
men geendigt ist, tritt ein Nebensaß ein, welcher die
Harmonie aus der Haupttonart, ins D dur führt, und
mit der ersten Wiederholung des Hauptgedankens in die-
ser Tonart schließt. Hier sieht der Compositor die Ton-
art D dur, für die Harmonie der Dominante von G moll
an, und modulirt also vermittlest eines kleinen Nebenge-
dankens einige Takte hindurch im G moll, bis er auf
der Dominante desselben einen kleinen Ruhepunkt macht,
und nach einer kurzen allgemeinen Pause, welche das
Gefühl dieser Dominante auszulöschen gerade hinreichend
ist, den Hauptgedanken ins D dur versetzt. Man sehe
selbst, wie die Einrichtung gemacht ist.



Eine

Eine kühnere, aber auch noch schönere und im Zusammenhang des Ganzen wirksamere Wendung ist folgende, wo der Uebergang durch eine enharmonische Verwechslung der Harmonie bewerkstelligt ist, indem eine übermäßige Serte, nach einem kleinen darüber angebrachten Ruhepunkt, für eine kleine Septime genommen wird. 3. E.

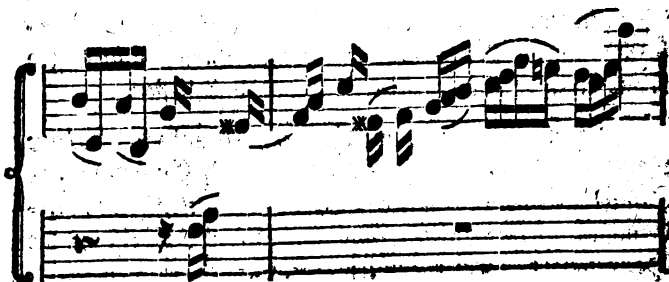


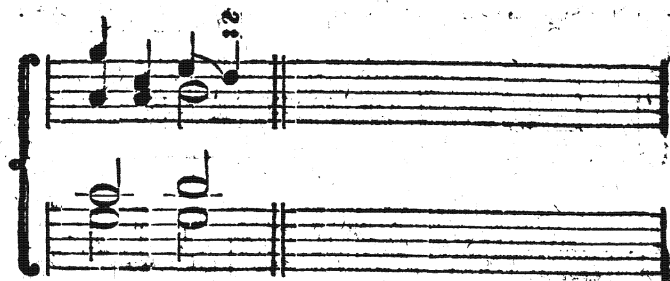
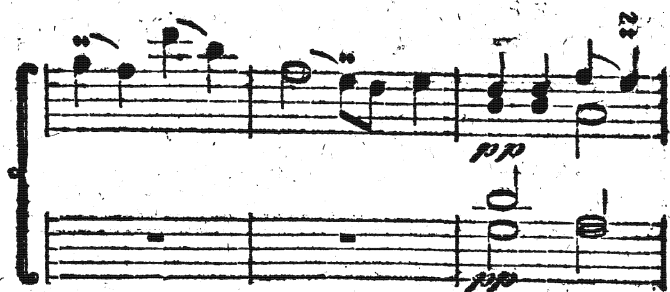
So vortrefflich aber auch diese enharmonische Verwechslung der Harmonie ist, und so schöne Wirkung sie auch thut, wenn sie so meisterhaft gebraucht ist wie hier, so wagen wir es doch nicht, sie unsern Componisten, die sich am meisten mit dem Rondeau beschäftigen, zur Nachahmung zu empfehlen; es ist nicht genug, einen kühnen Schritt zu thun, man muß ihn mit Sicherheit thun können, und sich noch außerdem mit einer guten Art wieder zurückziehen wissen. Also Kühnheit thut es nicht allein.
Man

Man muß Kräfte in sich fühlen, und aller möglichen Mittel mächtig seyn, um sich mit der besten Art aus einem Labyrinth, in welchem man sich durch Kühnheit verwickelt hat, wiederum herauszuwickeln, und man muß dem Zuhörer kaum merken lassen, daß es Mühe gekostet hat, wiederum herauszukommen. Wie viele Kunsterrfahrung dieses erfordere, wie genau man mit dem ganzen harmonischen Labyrinth bekannt seyn müsse, und mit wie vielem Urtheile diese Kunsterrfahrung anzuwenden sey, weiß nur der Kenner, welcher dergleichen Fälle beobachtet hat. Auch nur dieser weiß, daß das Mittel, dessen sich unsere heutigen Rondeaucomponisten bedienen, indem sie sich, wenn wir so reden dürfen, aus ihren Labyrinthen nicht herauswickeln, sondern nur heraus heulen, nicht das wahre sey, dessen man sich bedienen müsse. Dieses so sehr eingerissene gänzlich unmusikalische Verfahren beweist, wie wenig Modecomponisten gewohnt sind, über ihre Kunst zu denken. Würden sie sonst nicht gemerkt haben, daß man in einer Musik sich nur solcher Töne bedienen dürfe, deren Verhältniß sich bestimmen läßt? Und können sie bestimmen, was es für Töne sind, durch welche sie sich in ihren modischen Rondeaux zum Hauptsatz hinauf oder herunter heulen? — Wie man sich in dergleichen Fällen zu verhalten habe, wie man sich mit Urtheil und Geschmack aus kühnen entfernten Modulationen wiederum zurückziehen und herauswickeln könne, beweist unser Hr. Verf. in seinem Rondeau durch einige musterhafte Beispiele; wir wollen sie daher noch anführen, und unsere kleine Analyse des Rondeau damit beschließen.

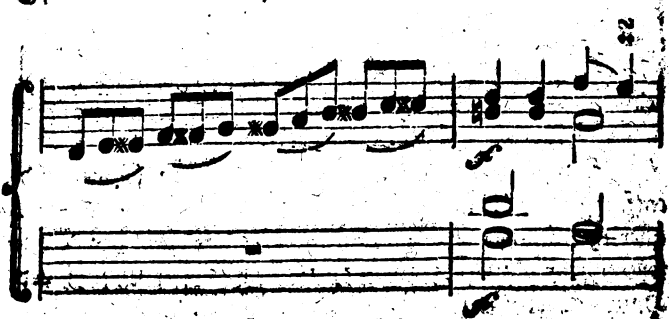
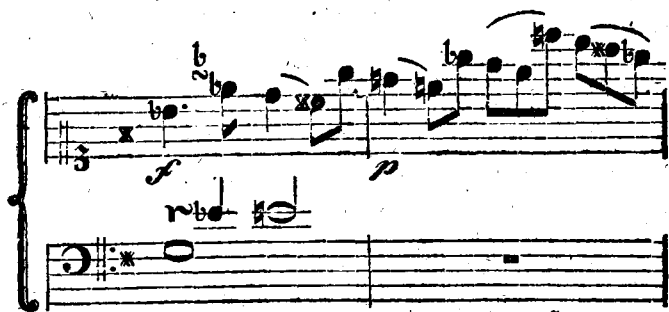
Beim ersten Fall, wo der Hauptgedanke ins *B dur* versetzt wurde, wird die Harmonie nach Endigung des Hauptsatzes wiederum ins *G moll* vermittelst eines Nebensatzes zurückgeführt, und auf folgende Weise in die Haupttonart hinein modulirt. *B. E.*

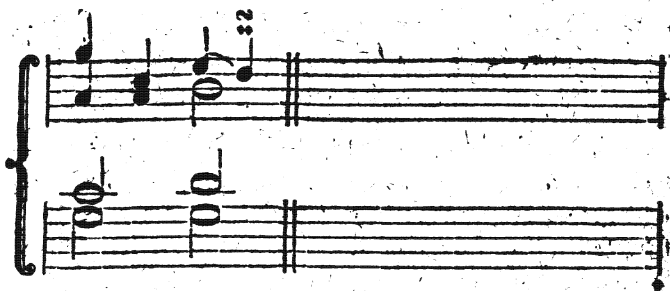
290 C. P. E. Bachs Claviersonaten,





Im zweiten Fall, wo die Versetzung kühner und entfernter war, ist auch die Herauswicklung gewagter, aber doch immer so fein, daß man das Gefühl der Versetzung sehr allmählig verliert, und sanft zum Gefühl der Haupttonart mit fortgezogen wird. J. C.





Also, vom Feuer eines Genies belebt, und vom Verstande cultivirt, kann jede Musikgattung gedeihen, sie sey auch welche sie wolle. Nur eine von diesen beyden Kräften allein, thut es noch nicht. Sie müssen beyde zusammen kommen. Das Genie muß sich von der Vernunft einen Zaum anlegen, und leiten lassen, wenn es nicht oft sein Feuer unnütz verschwenden, und anstatt eines nützlichen Einflusses alles, worüber es sich verbreitet, Schaden und Verunstaltungen anrichten soll. Man nehme daher so lange gute Muster, in welchen Natur und Kunst gleich wirksam gewesen sind, bis man im Stande ist, sich selbst das Verhältniß zu bestimmen, in welchem diese beyden Kräfte nothwendig gegeneinander stehen müssen. Und wer könnte hier wohl besser zum Muster dienen, als der, von dem man vielleicht mit mehrerm Rechte, als es Gori (*) von Michel Angelo sagte, sagen kann:

„Quantum in natura ars, naturaque possit in arte,

Hic, qui naturae par fuit, arte docet“ ?

Doch, wir gehen weiter, und wollen uns nicht länger bey der Anpreisung eines Musters verweilen, welchem es nicht an innerer Kraft gebricht, sich selbst als Muster

§ 3

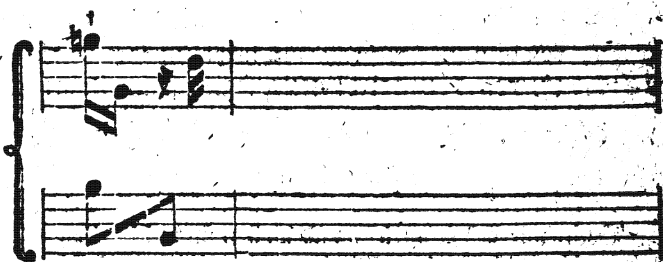
anzu-

(*) Ant. Franc. Gori, ein berühmter Florentinischer Gelehrter, gab 1746 eine Lebensbeschreibung von Michel Angelo heraus, mit dem angeführten Motto zur Ueberschrift.

294 C. P. E. Bachs Claviersonaten,

anzupreisen, da es schon seit so vielen Jahren die besondere Aufmerksamkeit jedes geschmackvollen Musikreundes und ächten Musikkenners auf sich gezogen hat.

Wir wenden uns zur zweiten Sammlung dieser Sonaten, worinn gleich das letzte Allegretto der ersten Sonate unsere Aufmerksamkeit fesselt. Der Charakter desselben ist *Taivität*, und mit einer Menge der reizendsten Wendungen unterstützt. Einige der vortrefflichsten Stellen wollen wir auszeichnen. *B. E.*



Die gleich angeschlossene Stelle hat so viel reizendes und unschuldiges, daß wir sie gleichfalls hersehen wollen. *B. E.*



Der zweite Theil dieses reizenden Stück's fängt mit dem versetzten Hauptsatz an, und nimmt sich mit der darauf folgenden Erhöhung vortrefflich aus. Man sehe selbst.



Wir zweifeln nicht, der Musikkfreund werde sich dieses angenehme und reizende Stück zu seinem lieblich machen, wenn er im Stande ist, den eigenthümlichen Charakter desselben in seinem Vortrage auszudrücken. In Betracht dessen führen wir hier noch an, daß er, um sich den Vortrag und Genuß desselben zu erleichtern, sich statt des vorgeschriebenen $\frac{1}{4}$ Takts einen $\frac{2}{3}$ Takt denken müsse. Er kann sich sodann den Auf- und Niederschlag eines jeden Taktes deutlicher vorstellen, und der bestimmte kleine Werth der Takttheile deutet ihm zugleich an, daß der wahre Ausdruck des im Stücke herrschenden Charakters im Vortrage eine besondere Leichtigkeit erfordere, und von aller Schwerfälligkeit weit entfernt bleiben müsse.

Die folgende zweite Sonate halten wir, überhaupt genommen, für die vorzüglichste in der zweiten Sammlung. Die Heiterkeit, Laune und mannichfaltigen Originalwendungen, in dem ersten Allegretto derselben, sind sehr auffallend, und zeigen besonders, wie lebhaft noch die Imagination des Hrn. Capellmeisters sey. Aber das letzte Allegretto grazioso dieser unübertrefflichen Sonate ist, wo möglich, noch vorzüglicher. Das unaussprechlich Sanfte und Süße im Ausdruck desselben muß nothwendig jeden Zuhörer, dem es NB. gut vorgespielt wird, bezaubern, und sich seines Herzens bemächtigen. Es hat jene unnenkbaren Reize, die keine Sprache nennen, sondern nur eine Meisterhand erreichen kann. Wir können daher auch hier nichts mehr thun, als einige der auffallendsten Stellen auszeichnen. Wer Anleitung haben will, wie er sich etwas ähnliches schaffen könne, muß in eine Schule gehen, wo Gefühle gebildet und verfeinert werden, und nicht bloß in eine solche, wo die Gesetze der Kunst erläutert werden, und wo gezeigt wird, in wie weit sie von einem Künstler befolgt oder vernachlässigt worden. Hier muß ein innerer Geist wirken, der sich schon über die

die Gesetze der Kunst hinaufgeschwungen hat; der zwar nicht wider die Gesetze handelt, aber sich in eine Sphäre versetzt hat, in die sie ihn nicht leiten konnten, und also mehr thut, als irgend ein Gesetz von ihm verlangen kann. — Um uns jedoch nicht zu sehr in diesen angenehmen Gegenstand zu vertiefen, und, vom Zauber desselben hingerissen, in Exclamationen auszubrechen, wollen wir unserm Vorhaben gemäß einige Stellen hersetzen. Das Thema dieses reizenden Stücks ist folgendes:

Allegretto grazioso.

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The second system also has a treble staff and a bass staff. The music is in 3/8 time and has one sharp (F#) in the key signature. The piece ends with a fermata and the word "Dieser".

298 C. P. E. Bachs Clavierfonaten,

Dieser nämliche Satz wird hierauf, dem Charakter des Ganzen entsprechend, verändert, und statt daß die Harmonie zuerst in die Dominante geleitet wurde, schließt sie jetzt in dem Hauptton D dur. Die hierauf folgende Stelle ist eine der zärtlichsten und sprechendsten. Es ist als wolle sie den Zuhörer bitten, ihr ein geneigtes Ohr zu gönnen, und auf die angenehmen Dinge, welche ihm in der Folge des Stück's gleichsam noch gesagt werden sollen, aufmerksam zu seyn, und die Bitte ist so rührend, so sanft, unschuldig und gutherzig, daß wir nicht glauben, es werde sie jemand unerhört lassen. 3. E.



Wenn es überhaupt möglich wäre, Gefühle und Empfindungen in Ideen aufzulösen, und sie in einer jedermann verständlichen Sprache auszudrücken, so, deucht uns, müßte es sich, in besonderer Anwendung auf Musik, bey keiner Stelle leichter thun lassen, als bey der folgenden. 3. E.



Ueberhaupt ist der Charakter dieses ganzen Stücks, wie die schmeichelhafte Rede eines höflichen und süßen Schwägers, der sich recht angelegen seyn läßt, das Gefühl seiner Zuhörer auf alle Weise zu streicheln, und zu dem Ende jedes seiner Worte mit Süßigkeit und Annehmlichkeit vorträgt.

Die mannichfaltigen vortrefflichen Wendungen, die dieses Stück außer den angezeigten noch enthält, indem es seinen Charakter vom Anfang bis ans Ende behauptet, und überall die reizendste und bedeutungsvollste Melodie, Reichthum an schönen und neuen Modulationen, und das Gepräge des Bachischen Genius hat, übergehen wir, und machen zum Beschluß unserer Anzeige bloß noch einige allgemeine Bemerkungen, die nicht sowohl diese Sonaten, als vielmehr den Tonkünstler angehen, der sich in Bereit-

schaft

schaft setzt, das Publikum mit den Früchten seines musikalischen Geistes zu bereichern, oder heimzusuchen.

Zu dem Ende bemerken wir hier noch, daß es äußerst gefährlich sey, von denjenigen Gesetzen und Regeln abzuweichen, welche große Meister der Kunst durch Vernunft, Erfahrung und aufmerksames Studium der Natur gefunden, und durch ihre musterhaften Werke festgesetzt haben; daß daher die stolze Begierde, sich neue Bahnen zu eröffnen, wenn die schon gebrochene Bahn der gefunden Vernunft und jeder unter ihrer Aufsicht gemachten Erfahrung gemäß ist, eine freche Bemühung sey, und bloß aus einer falschen Ehrbegierde, nicht Nachahmer zu seyn, sondern etwas neues ans Licht zu bringen, erzeugt werde. Was gewinnt man denn mit solchen eiteln Bemühungen? Glänzt ihrer ungeachtet nicht der, welcher der gefunden Vernunft und wahren Natur treu bleibt, unter ihnen, wie ein Edelstein unter gläsernen Tropfen? — Poussin wurde unter den Franzosen Peintre pour les gens d'esprit genannt, weil er nie wider das Costume, und überhaupt wider die von der gefunden Vernunft erfundenen und bestätigten Regeln verstieß; eben so giebt es auch Musiciens pour les gens d'esprit, und unser Verfasser steht oben an. Wollte man nun nicht lieber unter diese Classe als Nachahmer gehören, als ein Original pour les gens sans esprit seyn? — Könnte man nicht denken, daß, wenn es gleich nicht möglich sey, den Originalgeist und die sämmtlichen Vorzüge unsers Verf. zu erreichen, es doch schon zur Ehre gereiche, ihm nur nachzueifern? — Die bloße Begierde auf eine so hohe Stufe zu gelangen, auf welcher er steht, ist schon Ehre genug.



3.

Sechs Sonaten für das Clavier von Daniel Gottlob Türk, erste Sammlung, 1776; sechs Sonaten u. zwote Sammlung, 1777. Leipzig und Halle, in Commission bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Beide Sammlungen zusammen mit Vorrede und Pränume-
ranten-Verzeichniß 25 Bogen, groß Notenformat.

Die allgemeine gute Aufnahme, welche diesen Sonaten, hauptsächlich aber der ersten Sammlung, widerfahren ist, ist ein unläugbarer Beweis, daß sie etwas in sich enthalten müssen, welches über das gewöhnliche Modeverdienst hinaus geht, und deswegen besonders bemerkt zu werden verdient. Es findet sich auch in der That, daß das Publikum nicht unrichtig entschieden, und durch den Beyfall, womit es diese Sonaten aufgenommen, dem Hrn. Verfasser derselben nichts als Gerechtigkeit hat widerfahren lassen. Worin dieses Verdienst eigentlich bestehe, wodurch sich der Hr. Verfasser, ohne Modecomponist zu seyn, und seyn zu wollen, einen so ansehnlichen Beyfall verschafft, und einen ansehnlichen Theil des musikalischen Publikums sich genießbar gemacht hat, wollen wir unsern Lesern in wenig Worten sagen, und dann einige Anmerkungen beyfügen, von denen wir wünschen, daß sie der Hr. Verf. nicht als Tadel, sondern als den Rath eines Freundes ansehen möge, welcher jedem Vortheil, der durch irgend eine Bemühung der Aufnahme der Tonkunst zu erwachsen scheint, gerne die ausgebreitetste Wirksamkeit verschaffen möchte. Daß dieses der Fall hier sey, daß diese Sonaten durch die Leichtigkeit, die sie außer andern Vorzügen in sich enthalten, verursachen könnten,

nien, daß man sich vielleicht noch vor zehn Jahren, wie der Hr. Verf. meint, schon satt geklimpert habe, und seine Ohren zum Genuß besserer Schönheiten bereite, davon glauben wir überzeugt zu seyn, und hauptsächlich aber denn, wenn der Hr. Verf. diejenige Gattung von Musik und musikalischem Ausdruck am meisten in Ausübung bringt, in welcher es ihm vor andern am besten zu gelingen scheint. Dies soll die Absicht einiger wenigen Anmerkungen seyn, die wir kürzlich über die Compositionen des Hrn. Verf. im allgemeinen machen wollen.

Eine schöne, edle und sehr faßliche Melodie ist ein Hauptverdienst, welches die meisten Stücke dieser Sonaten haben. Der Hauptcharakter dieser Melodie ist sanft, und dieser Zug scheint hier eigentlich das zu seyn, was jedes Kunstwerk von dem innern Charakter seines Verfassers zu erhalten pflegt. Es scheint vom Temperamente abzuhängen. Unser Verf. ist daher auch da am glücklichsten, wo sein Ausdruck sanft ist. Er fließt so eben und sanft dahin, wie ein sanft und etwas schwach rieselnder Bach. Wir halten dafür, dieses sey gerade die Provinz der musikalischen Schreibarten, worinn sich der Hr. Verf. niederlassen müsse, und auch diejenige, die ihm in diesen Sonaten am meisten den Beyfall der Kenner und empfindsamen Musikfreunde zugezogen habe. Die vorzüglichsten hieher gehörigen Stücke sind folgende. Die erste Sonate der ersten Sammlung aus C dur (unserer Meinung nach nicht nur der Zahl nach, sondern auch der innern Güte wegen, die erste; die zierlichste und edelste Melodie, die Gleichheit des Ausdrucks, und der schöne Zusammenhang der Gedanken, die alle nothwendig auseinander zu fließen scheinen, zeichnet sie besonders aus). Die zwote Sonate aus dem B dur (ebenfalls voll Ordnung und sanften Ausdrucks). Die zween letzten Stücke der dritten Sonate aus dem D dur (das erste Allegro di molto dieser Sonate ist zwar in seiner Art ebenfalls schön,

schön, gehört aber doch unserer Meinung nach nicht in die Provinz des musikalischen Geschmacks, die dem Hrn. Verf. die natürlichste ist). Die 4te Sonate aus dem G moll; das erste Allegro con spirito dieser Sonate hat große Schönheiten in seiner Art, wird aber vom folgenden Andantino übertroffen. Der außerordentlich fließende und faßliche Gesang desselben hat etwas gewisses in sich, welches vom eigenen Vortrag der Violine abstammt, und auf einem guten Clavichorde (auf welchem Instrumente überhaupt der Hr. V. alle diese Sonaten vorgetragen wissen will) von besonders guter Wirkung ist. Wir wollen doch den Anfang davon auszeichnen. 3. E.

Andantino.



Wenn der Bass beim Uebergang des ersten zum zweiten Takt etwas korrekter wäre, so würde der schöne Gesang noch mehr dabey gewinnen. Denn es bleibt doch
aus-

ausgemacht, daß das geringste Versehen in diesem Punkte einem feinem Ohre anstößig wird, und öfters die Wirkung der schönsten Melodie schwächt. Da die drey ersten Noten des zweenen Taktes im Discant im Grunde nur als eine Retardation der folgenden Hauptnote g anzusehen sind, so scheint daher die Mittelstimme mit dem Discant in Octaven zu gehen. Bey der übrigen meistens richtigen Harmonie des Hrn. B. würden wir dieser Kleinigkeit nicht erwähnt haben, wenn sie nicht gerade bey einer so vorzüglich schönen Melodie eingeschlichen wäre, und besorgen ließe, in den Augen eines etwas eckeln Musikk Liebhabers dadurch von ihrem Werthe etwas zu verlieren. Die 6te Sonate aus dem F Dur (gleichfalls sehr sangbar und fließend, und wird mit einem artigen Rondeau beschloffen).

Fast durchgehends ist der Hr. B. in der ersten Sammlung glücklicher gewesen, als in der zwoiten. Zwar fehlt es auch in der zwoiten nicht gänzlich an Schönheiten, aber der Gesang ist doch meistens nicht mehr so fließend und zusammenhängend, als in der ersten Sammlung. Dieser Mangel am Zusammenhang scheint in der zwoiten Sammlung hauptsächlich daher zu entstehen, daß zu häufige Einschnitte angebracht, und dadurch auch öfters die schönsten Stellen, einzeln betrachtet, voneinander gerissen sind. —

Vom letzten Couplet des letzten Rondeaux in der zwoiten Sammlung merken wir noch an, daß die aufeinander folgenden zwen und dreyßig Theile auf einem Tone dem Charakter des Clavichords auf keine Weise angemessen sind, und daher lieber der Violine oder andern Bogeninstrumenten gelassen werden sollten. Man nehme das Tempo dieses Rondeaux auch noch so mäßig, so wird es doch allemal, auch auf einem Clavichord mit der promptesten Ansprache, schwer fallen, diese aufeinanderfolgenden 32 Theile rein und distinct genug heraus zu bringen.

Wie

Mit Sechzehnthellen aber geht es vollkommen gut an, und thut auch in der That bessere Wirkung. —

Wenn also der Hr. V. unser musikalisches Publikum künftig mit mehreren Compositionen fürs Clavier beschenken will, so glauben wir, er werde sich immer den meisten Beyfall verdienen, wenn er die Provinz des sanften Schönen bearbeitet, und überhaupt sein vorzügliches Talent zum faßlichen und beynahe jedermann verständlichen Gesange in Wirksamkeit erhält. Dadurch glauben wir, wird er im Stande seyn, nicht nur der Aufnahme der Tonkunst überhaupt beförderlich zu seyn, sondern auch insbesondere durch seine Leichtigkeit und Faßlichkeit den Liebhaber anzureizen, daß er seine bloßen Klimpereien fahren lasse, und reellere musikalische Schönheiten suchen und genießen lerne. Die Erreichung eines so edlen und nützlichen Endzwecks verdient gewiß Bestreben und Sorgfalt; und wenn es gelingt, wie wir nicht zweifeln, nicht weniger Dank und Beyfall.



IV.

Historische Nachrichten.

I.

Auszug aus Carsten Niebuhrs Reisebeschreibung
von Arabien und andern umliegenden Ländern.

Ein großer Zeitvertreib der Egypter, Syrer und Araber ist, des Abends in den Caffeehäusern zu sitzen, eine Pfeife Tobak zu rauchen, und ihre Historien erzählen, Musikanten und Sänger zu hören, welche diese Orter besuchen, um eine Kleinigkeit zu verdienen. Hieran finden die Morgenländer, welche oft ganze Stunden in Gesellschaft sitzen, ohne ein Wort mit ihren Nachbarn zu sprechen, ein sehr großes Vergnügen.

Für einen angesehenen Türken und Araber wird es unanständig gehalten, die Musik zu verstehen und zu tanzen. Weil also die vornehmen Morgenländer selbst keine große Kenner der Tonkunst sind, und diejenigen, welche sich darauf legen, nicht so gut bezahlt werden, wie bey uns, so wird man sich gar nicht wundern, daß diese Kunst hier nicht so hoch gestiegen ist, wie in Europa. Weder in Egypten, Arabien noch Indien habe ich bemerken können, daß man verstanden hätte, eine Melodie zu Papier zu bringen. Und ob man gleich in den türkischen Provinzen sagte, daß einige große Künstler zu Constantinopel dazu geheime Zeichen hätten, so habe ich doch auch hier, selbst unter den Derwischen von dem Orden Mevlani, die bekanntermaßen die größten Tonkünstler der Türken sind, keinen antreffen können, der die Noten nur gekannt hätte. Indessen sind auch nicht alle morgenländische Sänger und Musikanten gleich schlecht.

Ich

Ich habe oftmals Schechs ein Stück aus dem Koran singen hören, welches mir wegen der natürlichen Musik, indem sie ihre Stimme niemals zu hoch zwingen, sehr wohl gefiel, und ich war in einigen türkischen Concerten zu Bagdad und Constantinopel, die zwar nicht mit den unsrigen verglichen werden konnten, aber meiner Meinung nach von einem jeden Europäer, der nicht eben eine große Kunst erwartet, mit Vergnügen würden gehört worden seyn. Ein reisender Europäer hört in den Morgenländern selten eine andere Musik als die auf den Straßen, und diese ist sehr schlecht. Den Abend vor unserer Abreise von Rahira nach Damiat sangen unsere Matrosen einige Liebeslieder, in welchen sie ihre Geliebten mit den Surken von Damast, und ihre großen schwarzen Augen mit den Augen einer Ghasell verglichen; sie erhoben die Schönheit ihrer gelben Hände und rothen Nägel u. d. gl. Die Melodie aller ihrer Lieder war abwechselnd, nämlich ein Vorsänger sang eine Strophe, und die übrigen wiederholten dieselben Worte und dieselbe Melodie um drey, vier oder wohl fünf Töne niedriger. Als denn fuhrten sie erwähntermaßen fort, und weil es ihnen an einer Handtrommel fehlte, um den Takt dazu zu schlagen, so klatschten alle mit den Händen. Das Schreien der egyptischen Tänzerinnen wird auch kein Europäer schön finden. Hingegen gefällt unsere Musik den Türken und Arabern eben so wenig. Die Melodien der Morgenländer sind alle ernsthaft und simpl. Sie verlangen von ihren Sängern, sie sollen so deutlich singen, daß man jedes Wort verstehen kann. Wenn verschiedene Instrumente zusammen gespielt werden, und noch dazu gesungen wird, so hört man von allen fast dieselbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beständigen Bass, nämlich durchgehends denselben Ton, darzu singt oder spielt. Und so wie dieß eben nicht nach unserm Geschmack ist, so können sie auch nicht viel schönes in der Musik der Europäer finden.

den. Ich habe davon Beispiele in den Morgenländern gehabt. Zu Kahira hatten wir ein Concert, in welchem einige Kaufleute, einige Mönche, Herr Baurenfeind und ich spielten. Als wir vergnügt zu Hause giengen, und glaubten für diese Gegend sehr wohl gespielt zu haben, trafen wir auf der Straße und im Dunkeln einen Egyptianer an, der ein Lied sang, und einen andern, der auf der Flöte dazu blies. Dieß gefiel einem unserer Bedienten aus Sennar so wohl, daß er ausrief: Beh Gott, das ist schön, Gott segne euch. Wir verwunderten uns hierüber gar sehr, und fragten ihn, wie ihm unser Concert gefallen hätte? Eure Musik ist ein wildes und unangenehmes Geschren, sagte er, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann. Herr Baurenfeind (*) und ich, spielten sonst noch einigemal in Gegenwart vornehmer Araber, die uns besuchten. Und obgleich diese nicht so gerade heraus tabelten, so glaubten sie doch, daß ihre Musik weit männlicher, und daher schöner wäre als die unsrige.

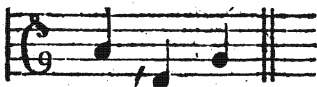
Da ich selbst nur ein mäßiger Tonkünstler bin, und weder Zeit noch Gelegenheit hatte, mich von den Morgenländern in ihrer Art zu musiciren unterrichten zu lassen, so wußte ich kein besseres Mittel um den Europäern einigermaßen einen deutlichen Begriff von dem Zustande der Musik in diesen Ländern zu geben, als die hier gebräuchlichen Instrumente zu zeichnen. (Man findet die Sammlung dieser Instrumente auf der 26 Tabelle in Kupfer gestochen; wir begnügen uns aber hier mit der bloßen Beschreibung derselben.)

1) Ein langes dünnes Saiteninstrument, unten mit einem kleinen Bauch. Dieses Instrument sieht man vornehmlich

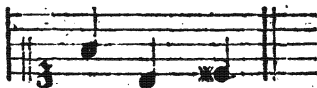
(*) Georg Wilhelm Baurenfeind war ein Maler und Kupferstecher, und machte diese Reise in die Morgenländer als Zeichner mit, starb aber auf der Reise.

nehmlich bey den Griechen, welche von den Inseln aus dem Archipel nach Egypten kommen, und diese nannten es *Ititali* in ihrer eigenen, und *Tambura* in der arabischen Sprache. Es hat zwey stählerne Saiten, die beyde auf einen Ton gestimmt werden.

2) Ein etwas größeres Instrument, beynähe von der nämlichen Form, nur mit einem verhältnißmäßig längern Bauch. Die Griechen nennen es *Servuri*. Es hat gemeiniglich 4 stählerne und eine doppelte messingene Saite. Demjenigen, welches ich sah, fehlten zwey Saiten, die übrigen 3 aber waren nach folgenden Noten gestimmt.



3) Ebenfalls ein ähnlich geformtes, nur wiederum kleineres Instrument als das vorige. Es wird von den Griechen zu *Kahira Baglama* und *Tambura* genannt. Ersterer ist wahrscheinlich der griechische, und letzterer der allgemeine arabische Name für griechische Saiteninstrumente. Dieß ist von dem vorhergehenden nur in der Größe unterschieden, sonst hat es auch nur 3 Saiten, nämlich eine stählerne und zwey messingene, welche nach folgenden Noten gestimmt werden.



Um den Hals dieser drey Instrumente sind Darmsaiten gebunden, um die verschiedenen Töne scharf anheben zu können. Sie werden mit einer Feder berührt, und zu allen wird gemeiniglich gesungen. Der Bauch dieser Instrumente ist von dünnem Holze, der Deckel ist fast gar nicht gekrümmt, und die Wirbel stehen nicht alle auf

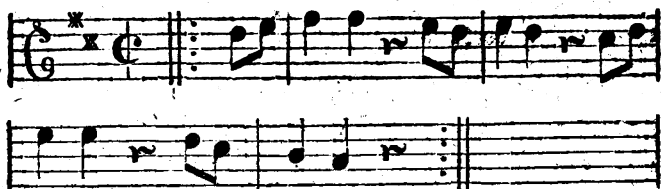
den Seiten des Kopfes, sondern einige davon aufrecht auf demselben.

4) Ein Bogeninstrument, in der bekannten Form der Lyra, wird auch von den Griechen *lyra* genannt. Es hat 3 Darmsaiten, wovon die beyden äußern schon hoch liegen, und die mittlere noch höher. Sie werden nicht von oben gedrückt, sondern von der Seite mit den Nägeln der Finger berührt, wie die Saiten der europäischen Leier vermittelst der Tangenten. Wenn ich nicht irre, so wurden bisweilen alle drey Saiten zugleich gestrichen, und eine davon machte einen beständigen Bass. Dieß Instrument ist nicht hoch, indessen wird es in eben der Stellung gespielt, wie unsere Bassgeigen, und der Bogen ist so schlecht, wie der Bogen zu allen arabischen Instrumenten mit Darmsaiten: nämlich er besteht nur aus einem kleinen Stoc, so wie er vom Baum geschnitten ist, und an diesem sind die Pferdehaare so los gebunden, daß sie währendem Spielen mit dem kleinen Finger gespannt gehalten werden müssen. Der Bauch dieser Lyra war von starkem Holz. In dem Boden war ein kleines loch, und der Steg, worauf die Saiten liegen, stand in zwey löchern durch den Deckel, und auf dem Boden des Instruments. Die Stimmung dieses Instruments ist folgende.



5) Ebenfalls ein Bogeninstrument, welches die Griechen *Kepab* nennen. Es soll bisweilen drey Darmsaiten haben; aber diejenigen, welche ich zu *Kahira* sah, hatten ihrer nur zwey, oder, in Ermangelung dieser, zwey Saiten von Pferdehaaren, wovon die eine, eine große Terz höher gestimmt war, als die andere. Der Bogen zu diesem Instrumente ist eben so schlecht, als der zu der Lyra.

Lyra. Der Fuß ist von Eisen, und geht durch den Bauch in den Hals. Der Bauch ist gewöhnlich eine Cocusnuß, bisweilen auch von hartem Holz, und hat unten ein kleines Loch. Der Deckel ist ein ausgespanntes Fell, wie auf unsern Trommeln. Dieß ist das gewöhnliche Instrument der Fiedler, die mit den egyptischen Tänzerinnen herumgehen, und die folgenden Noten sind die Melodie von einem Liede, welches die Tänzerinnen zu der Semendeje sangen, und oft wiederholten.



Dieses Instrument wird übrigens in eben der Stellung wie unsere Bassgeigen gespielt.

6) Ein arabisches Bogeninstrument, oben ganz schmal und länglich, unten aber mit einem beynahe vier-eckichten Bauch, welches man Marabba nennt. Dieß Instrument soll zwei Saiten haben, aber dasjenige, welches ich zu Rahira in einem Caffeehause sah, und nachher nach Hause kommen ließ, um es abzuzeichnen, hatte nicht mehr als eine Saite, und diese war von Pferdehaaren. Es ist nicht über zween Zoll dick, hat unten und oben ein ausgespanntes Fell, und oben in dem Seitenstücke nahe bey dem Halse ein Loch des Resonanz wegen. Dieß Instrument ist also zugleich eine Art Violin und eine Trommel. Der-Musikant wußte sich desselben auf beyderley Art sehr gut zu bedienen, indem er bey gewissen Strichen mit dem Bogen ziemlich taktmäßig auf den Deckel als auf eine Trommel schlug. Die Marabba accordirt ziemlich gut zu der Stimme der gemeinen arabischen Musikanten, die nämlich aus vollem Halse singen.

7) Noch ein anderes Bogeninstrument mit einer Saite, und einem ausgespannten Fell statt des Deckels. Es ist benähete eben so geformt wie das vorige, und unterscheidet sich unten nur durch den rundern Bauch. (Sr. Niebuhr zeichnete dieß zu Basra. In Indien, zu Bagdad und Constantinopel sah er noch einige andere musikalische Instrumente, er hatte aber zu der Zeit andere Beschäftigungen, als daß er sie hätte abzeichnen können, und war zudem schon an die morgenländischen Gebräuche gewöhnt, daß ihm ihre Instrumente nicht mehr merkwürdig vorkamen.)

8) Der egyptische Pöbel liebt die schreyenden Instrumente, es scheint aber, daß die südlichen Einwohner von Africa mehr von der sanften Musik halten. Wenigstens sah ich bey den sogenannten Barbari, welche aus Dongola nach Kahira kommen, eine Art von Harfe, die sie in ihrer Sprache Kussir, die Araber aber auch so wie die ausländischen Instrumente, welche mit einer Federspule gespielt werden, Tambura nennen, und dieß Instrument machte gewiß nicht viel Geräusch. Der Bauch desselben ist eine hölzerne Schüssel, unten mit einem kleinem Loche, und oben mit einem ausgespannten Fell, welches in der Mitte höher als an den Seiten war, überzogen. Zween Stöcke, die oben durch einen dritten verbunden sind, gehen schräg durch das Fell. Fünf Darmsaiten liegen über demselben auf einem Steg. Wirbel findet man an diesem Instrumente nicht, sondern jede Saite wird dadurch gestimmt, daß man mit ihr etwas feimwand um den Querstock windet. Die folgenden Noten zeigen, wie es gestimmt werden soll, wenigstens war das, worauf ein Barbari in meiner Gegenwart spielte, so gestimmt.



Es wird auf zweyerley Art gespielt: nämlich entweder mit den Fingern gekniffen, oder mit einem an der Seite hangenden Stücke Leder über die Saiten gerissen, und mein Barbari tanzte während dem Spielen. Ein Band hinter dem Instrument dient, die Hand oder vielmehr die Finger bequem gegen die Saiten halten zu können. Sollte dieses Instrument nicht viel ähnliches mit der Davidscharfe haben? (In der Art des Klangs vielleicht; der Figur, Umfang und Behandlung nach, aber gar nicht.)

9) Von allen türkischen Blasinstrumenten macht dasjenige, welches man in Egypten Surme nennt, das größte Geräusch. Dieß ist aus sieben Stücken zusammengefeßt, und hat seiner Figur nach viel ähnliches mit unsern Trompeten.

10) Ein kleineres Blasinstrument, welches man in Egypten gleichfalls Surme nennt. Dieß ist eine Art Hautbois mit sieben Löchern und einem Daumenloche. Man hat noch eine andere Hautbois von eben der Figur und 21 Zoll lang. Diese soll, wegen ihres tiefern Tons, in den Morgenländern wahrscheinlich eben das vorstellen, was bey uns der Fagott. Die Trompete, Hautbois und verschiedene Arten der Trommel sind die Hauptinstrumente bey der Feldmusik, und alles macht in den Ohren der Europäer ein unangenehmes Geräusch. Sie sind auch ein Unterscheidungszeichen des Rangs; denn ein Pascha von 3 Rosschweifen hat von jeder Art mehrere, als ein Pascha von zwey Rosschweifen, und dieser hat deren mehrere, als ein Bey.

11) Eine Salamanie, oder eine türkische Flöte von Rohr, oben mit einem bleernen Ring, oder auch wohl ganz von seinem Holz. Wenn dieß Instrument geblasen wird, so wird es ungefähr in eben der Stellung

gehalten, wie unsere Flûteboucé. Es ist sehr schwer, darauf einen Anfaß zu bekommen, denn es hat kein besonderes Mundstück, sondern ist oben ganz offen. Ich sah diese Flöte auch bey verschiedenen Schäfern der Turkmanen in Persien. Die Türken haben sie also wahrscheinlich noch von ihren Vorfahren aus Turkestan. Die Derwische *Mevlevie*, welche von den Europäern gemeiniglich die tanzenden Derwische genannt werden, blasen dieses Instrument am besten. Weil diese Mönche die Musik bey ihrem Gottesdienste eingeführt haben (*), so findet man jetzt die größten türkischen Tonkünstler unter ihnen, und besonders diese Flöte scheint ihr Favoritinstrument zu seyn.

12) Ein Blasinstrument mit zwey Röhren, und eben so viel Mundstücken, und wird *Sumara* genannt. Es hat eine kurze und eine lange Röhre; auf der kurzen wird die Melodie gespielt, und die lange dient bloß dazu, um einen beständigen Bass zu machen, wie die lange Röhre an der bulgarischen Sackpfeife. Letztere kann durch einige kleine Stücke, die an derselben hängen, nach den verschiedenen Tönen, woraus man spielt, verkürzt oder verlängert werden.

13) Eine Sackpfeife, *Sumara el Kürbe* genannt, und in Egypten gebräuchlich. Das oberste der beyden Flöten an derselben ist von hartem Holz, die untern weitesten Oeffnungen sind Hörner. Sie ist nur schlecht in Vergleichung mit der bulgarischen Sackpfeife. Nirgends in den Morgenländern hat mir auf freyem Felde ein musikalisches Instrument so wohl gefallen, als die Sackpfeife in Bul-

(*) In der Mahomedanischen Religion ist die Musik beym Gottesdienste ausdrücklich verboten; hauptsächlich aber Instrumentalmusik, indem Mahomed geglaubt hat, Gott wolle nur mit der Stimme des Menschen gelobt seyn. *E. Journal du Voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales*, pag. 320.

Bulgarien; ich weiß nicht, ob es wegen der Kunst war, mit welcher man es allda zu traktiren weiß, oder weil die dortigen Melodien schon mehr nach dem Geschmack der Europäer sind, als der Türken und Araber ihre.

14) Die morgenländischen Trommeln sind von verschiedener Figur und Größe. Die große türkische Trommel wird *Tabbel* genannt. Diese wird horizontal gehalten, und an dem einem Ende mit einem dazu geschnittenen Stücke Holz, und an dem andern mit einer kleinen Schwangruthe, (nicht zusammen gebundenen Ruthe) geschlagen. Sie gehört zu der Feldmusik der vornehmen Türken, ingleichen wird sie mit den übrigen Feldinstrumenten bey den Hochzeitsprocessionen in *Kabira* gebraucht. Sie hat einen breiten Reif an der einen Seite mit einem ausgespannten Fell überzogen. Im Rande sind gemeiniglich dünne runde Scheiben von Metall, die auch etwas Geräusch machen, wenn diese Trommel unten mit der einen Hand in die Höhe gehalten, und mit den Fingern der andern Hand geschlagen wird. Kein musikalisches Instrument wird wohl in der Türkei so viel gebraucht, als dieses. Denn wenn die Weiber in ihrem *Harem* tanzen oder singen, so wird allezeit auf dieser Trommel der Takt dazu geschlagen. Sie heißt *Döff*.

Man hat noch eine andere kleinere Trommel, deren Boden gemeiniglich von Holz, bisweilen aber auch von Kupfer ist.

Noch eine andere, bey welcher ein Fell über einen von Thonerde gebrannten Topf, der eigentlich dazu von dieser Figur gemacht ist, gespannt wird. Diese wird unter einen Arm gehalten, und mit der andern Hand geschlagen. Man nennt sie *Durbette*. Einige Bettler in *Jemen* finden es für gut, ihre Gegenwart auf der Straße durch einen geistlichen Gesang anzuzeigen, wozu sie eine Trommel schlagen. Weil es aber unbequem ist, ein Instrument mit der einen Hand zu halten, und mit der andern

ändern zu schlagen, so machen sie sich eine kleine Trommel, wo sie an jede Seite derselben eine kleine Kugel hängen können, und die mit einem Handgriff versehen ist. Wenn also die Maschine geschwind bey dem Handgriff herumgedreht wird, so schlagen die Kugeln an beyden Seiten auf die Trommel, und der Bettler erreicht seine Absicht mit großer Bequemlichkeit. Ich erinnere mich, zu Basra Dervische von dem Orden Kalender oder Rarendal gesehen zu haben, die vor den Thüren der Mahomedaner in ein großes Horn bliesen, und dadurch zu erkennen gaben, daß sie Almosen verlangten.

Die kleinen metallenen Teller (Castagnettes), wovon die morgenländischen Tänzerinnen auf jede Hand zwey nehmen, nämlich über den einen Finger und den Daumen, können in diesen Ländern auch mit zu den musikalischen Instrumenten gerechnet werden. Zu der Feldmusik hat man große Teller von eben der Figur. Die Flöte oder die Orgelpfeifen, mit welchen man den Gott Pan zu malen pflegt, sah ich von Rohr, und in den Händen eines Bauern zu Rahira. Das sogenannte Hackbret sah ich bey einer türkischen Cammermusik zu Bagdad, wo es eben so traktirt wurde, als bey uns. Eine Dame zu Alexandrien berührte die Saiten nicht mit kleinen Stöcken, sondern mit den Fingern, die sie zu dem Ende mit silbernen Nägeln gewaffnet hatte.

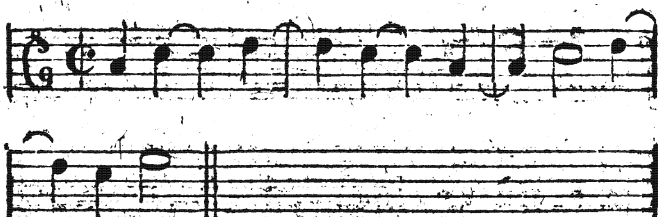
2.

Etwas von der Musik der um den Südpol herum wohnenden Völker, aus Cooks Reise um die Welt.

Die Einwohner von Middelburg und Amsterdam, zweyer in Neu-Seeland nicht weit von Orakeits gelegenen Inseln, vergnügen sich auch oft mit Musik. Sie singen ziemlich angenehm, und begleiten ihren Gesang

sang mit Schnippchenschlagen, gleichsam um Takt zu halten. Sie haben zweyerley Instrumente. Eine lange Flöte mit 4 Löchern, die sie mit der Nase blasen, und eine, die mit der Dorischen Pfeife der Alten viele Aehnlichkeit hat. Auch haben sie eine Art von Trommel, die wie ein ausgehöhltes Stück Holz aussieht, und auf deren Seite sie mit zween Trommelfstöcken trommeln.

Als Hr. Forster mit seinen Begleitern von einigen Einwohnern eingeladen wurde, sie in ihren Wohnungen zu besuchen, und sie die Einladung annahmen, und zu ihnen giengen, wurden sie bey ihrer Ankunft sogleich von mehr als hundert Eingebornen umzingelt. Zwey oder drey Frauenzimmer, die sich zugleich darunter befanden, bewillkommten sie mit einem Liede, welches, obgleich äußerst einfach, doch sehr angenehm klang, und gegen die Otaheitischen Lieder verglichen, auch sehr musikalisch war. Die Frauenzimmer schlugen den Takt mit Schnippchen, die sie mit dem zweeten Finger und mit dem Daumen machten. Hr. Forster hat uns ein Spectmen einer etwas melancholischen, aber in der That nicht unangenehmen Melodie, als ein musikalisches Produkt des Südpols, in Noten aufgezeichnet. Z. E.



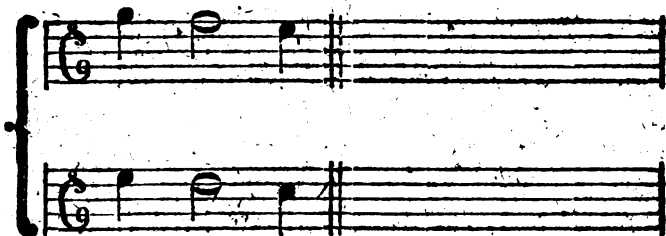
Er fügt diesem noch bey, daß ein Absatz bisweilen in A mit der kleinen Terz geendigt worden ist.

Wir müssen noch als eine zwote musikalische Seltenheit anführen, was dem Hrn. Forster bey sein em dritten Besuch in Neu-Seeland aufgestoßen ist. Es muß
selb-

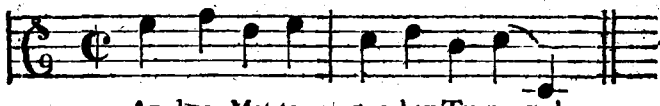
seltsam scheinen, daß Harmonie, oder mehrstimmige Musik, die, wie man jetzt allgemein glaubt, und aus guten Gründen glauben kann, nicht einmal den erfinderischen und seinen Griechen bekannt gewesen ist, bey gewissen von der übrigen Welt ganz abgesonderten Barbaren gefunden werden sollte. Aber die folgende Composition, die uns Hr. Forster als einen Beweis der musikalischen Kunst der Neu-Seeländer aufgezeichnet hat, setzt die Sache außer Zweifel. Wir müssen noch anmerken, daß die Spieler oder Sänger die zween ersten Takte bis gegen das Ende des Liedes wiederholen, und dann mit dem letzten Takte schließen. J. E.



Die zwote Stimme des letzten Taktes ist wahrscheinlich im Original falsch gestochen, und soll vermuthlich so stehen:



Es ist wahr, der Neu-Seeländische Contrapunkt besteht bloß aus einer immerwährenden Folge von untermischten großen und kleinen Terzen. Aber auch schon dieses wenige zeigt gewissermaassen eine Verfeinerung der Musik an, und um so viel mehr, wenn wir es als ein Produkt eines Haufens von hungrigen und elenden Cannibalen ansehen. Hr. Forster hat auch wahrgenommen, daß sie das folgende Trauerlied (melancholy dyge), aber ohne alle Begleitung, sangen, nachdem sie die Nachricht von dem Tode des Tupaya vernommen hatten, für den sie eine große Achtung bewiesen. Wir müssen auch nicht vergessen zu erinnern, daß die Sänger beim Schluß vom c zur Oktave hinunter steigen, welches bey nahe eben so klingt, als wenn jemand mit dem Finger auf dem Griffbret einer Violine herunter rutschte. S. E.



Ag-hee Mat-te a whay Tu-pa-ya!
Er ist dahin, er ist todt, ach! Tupaya!

Hr. Forster hält dafür, es sey Pathos und Ausdruck in den Worten und in der Musik dieses kleinen Stücks. Dem sey inzwischen wie ihm wolle, und wenn gleich unsere Ohren, wenigstens die Ohren unserer Kenner, diejenige Grazie, welche diese unsere antarctische Componisten auf die zwei letzten Noten ihres Tupayischen Trauerliedes

zu legen vermerkt haben, nicht für ächte Grazie anerkennen, oder gar nicht für geschickt halten sollten, schmerzvolle Leidenschaften glücklich auszudrücken; so ist es doch eine Grazie, oder musikalische Verfeinerung, die selbst bey uns von Sängern und Instrumentisten seit kurzem eingeführt worden ist. Mit wie viel Recht oder Unrecht, müssen wir hier unentschieden lassen. Es verdient aber beherzigt zu werden.

3.

Von der jetzigen Beschaffenheit der Musik in London, aus Altamonts Briefen.

Der größte Zeitvertreib, nächst den Karten, den man sich hier macht, ist die Musik; jedermann muß Ohr und Geschmack für Musik haben. Man sollte denken, daß ein Ohr für dieselbe, oder eine Fähigkeit die Töne zu unterscheiden, mit einem gebohrer yn müsse, und nicht fehl sey. Es ist wahr: demohngeachtet muß man hier, dem Anschein nach, einen Geschmack für die Musik sich erwerben können. Das erste notwendige Stück ist, daß man alle Namen großer Tonkünstler, und der Lieblings Sänger, auswendig wissen muß; denn beides, Singen und Spielen ist hier ein Handel, und es geschieht oft, daß ein Talent für eines von beyden das glücklichste ist, mit dem eine Manns- oder eine Frauensperson kann gebohrer werden; da es hundertmal mehr einbringt, als die nützlichste Wissenschaft von der Welt (*). Sobald man die Namen

(*) Es ist zum Erstaunen, daß auch Leute vom gesündesten Theil, Leute, die den ganzen Werth der Tonkunst einzusehen scheinen, und nicht genug von den edlen und erhabenen Empfindungen, welche sie zu erregen im Stande ist, reden können, doch immer nöthiget auf den Einfall kommen, sich

Namen der Sänger weiß, muß man die 3 oder 4 ersten Worte der Modearien wissen, die sie singen. Denn der Geschmack der großen Welt, selbst in ihrem beliebtesten Zeitvertreibe, ist so eingeschränkt, daß vielleicht vier oder fünf einzelne Arien die Aufmerksamkeit der ganzen Stadt auf ein Jahr einnehmen, die dann im nächsten Jahr vier oder fünf andern Platz machen.

Ist man einmal im Stande, von diesen Arien nach ihrem Anfange zu schwärzen, und die zu kennen, die sie am besten singen, so wird man eine bessere Figur in der Gesellschaft machen, als wenn man alle Compositionen in der Welt außer diesen kenne. Das nächste, was man lernen muß, sind die Modebegriffe in Absicht des zu vergleichenden Verdienstes der verschiedenen Tonkünstler: denn niemand darf hier für sich selbst antworten; eine kleine Anzahl steht an der Spitze, urtheilt für alle übrigen, und alle unterschreiben ihre Meinnungen blindlings. Man braucht also nicht erst zu hören, ob Giardini besser als Hay accom., oder Manzoli besser singt, als Elisi; sondern man muß wissen, daß Giardini besser als Hay accompagnirt, und daß Manzoli den Elisi im Singen übertrifft. Ist man damit fertig, so darf man nur in die Oper gehen, und ganz voll trunkenen Entzückung nach Hause kommen. Doch ist noch ein Ding, die Oper betreffend, das mich Wunder nimmt, und ich mir auf keine Weise erklären kann. Die Oper (wie Sie oft von meinem Vater werden gehört haben, dessen Liebe für die Musik, und große Kenntniß darinnen, ihn bewog, uns frühzeitig damit bekannt zu machen) ist ein

den nützlichen Wissenschaften gerade entgegen zu setzen. Man sieht hieraus, wie schwer ein einmal eingewurzelter Vorurtheil auszurotten seyn muß, wenn es selbst durch die stärkste Vernunft, und durch die ihm entgegengesetzten Kenntniße und Einsichten, nicht geschwächt werden kann.

Mus. Crit. Bibl. 2. B.

II

ein regelmäßiges, dramatisches Stück, mit untermengten Arien, das in Musik gesetzt, auf einer Schaubühne von Personen vollzogen wird, die in ihren Kleidungen und Handlungen die Personen des Drama vorzustellen geschickt sind. Da nun aber diese Vorstellung in allen Umständen jeden Abend wieder dieselbige ist, so sollte man glauben, sie müßte einmal wie das andere mal gefallen. Demohngeachtet finde ich, daß dieselbe Oper, die bis zum Entzücken gehört wurde, und zu der man sich den Sonnabend noch mit Entzücken hinzubrang, den Dienstag (denn dieß sind die beiden Operntage) als ein albernes und abgeschmacktes Ding gänzlich vernachlässigt wird. Ich bin beyde Abende in der Oper gewesen, und gab mir alle mögliche Mühe die Ursache davon ausfindig zu machen, allein, da ich nicht den geringsten Unterschied in der Vorstellung fand, außer daß die Schauspieler mit der geringern Einnahme des letztern Abends weniger zufrieden schienen, als mit der erstern, so bin ich auf die Gedanken gerathen, daß die Ursache davon ein Geheimniß für diejenigen seyn müsse, deren ganzes Leben der großen Welt gewidmet ist. Bey vielen solchen Räthseln muß ich meine Unwissenheit beklagen, doch in diesem Falle gewinne ich, da ich das Vergnügen doppelt genieße.

Nach dem ungeheuren Aufwand, den die Leute in dieser Stadt, auf Sänger, Musiker, ein Haus, Verzierung, Theater, Kleidungen u. s. f. für die Oper machen, sollte man glauben, daß es das höchste Vergnügen sey, dessen sie nur genießen könnten; und doch, wenn Sie die gehörlose Unaufmerksamkeit sehen, in der die meisten sitzen, ausgenommen, wenn einmal ein Lieblings Sänger hervortritt, so sollten Sie drauf schwören, sie müßten bezahlt werden, um hieher zu kommen. Ich sah dieß mit Erstaunen, und erkundigte mich, deswegen. „Je nun, wurde mir geantwortet, die ganze Sache ist, daß, wenn

wenn eine Person der Oper wegen hieher kömmt, fünfzig andere entweder der Gesellschaft wegen hineingehen, oder weil es einmal Mode ist, jede Woche so und so viel Stunden an einem solchen Orte zu sitzen. Unter der Menge von Menschen, die Sie hier sehen, sind ihrer vielleicht nicht 20, deren Aufmerksamkeit nicht mehr auf das Parterre, oder die Logen (welches die Derter sind, wo sich die beste Gesellschaft befindet), als auf die Bühne, sollte gerichtet seyn. Ja selbst die Aufmerksamkeit, die man einem Favoritsänger schenkt, dankt er weniger seiner Geschicklichkeit, als der Meinung, die man für das Urtheil einer Person hat, die sie ihrer Aufmerksamkeit empfohlen; denn, wäre es möglich einen ganz elenden Sänger für ihren Lieblingsänger auszugeben, so würden sie selbst mit ihren Ohren nicht unterscheiden können, daß man sie betrügen wollte.“ Scheint es Ihnen nicht unbegreiflich, daß Leute, die ihr Rang und Reichthum in den Stand setzen, jeder Unterhaltung, die ihrem Geschmacke gemäß ist, zu genießen, andere für sich urtheilen lassen, und sich selbst weiß machen können, daß sie von etwas entzückt sind, das ihnen im Grunde nicht einen Heller werth ist? — Mir kam es erstaunlich vor, bis ich mit den Gewohnheiten des Orts ein wenig bekannter wurde; aber jetzt bin ich von der Herrschaft der Mode so überzeugt, daß ich gewiß weiß, daß, wenn es nur einigen der Vornehmsten möglich wäre, einen Abend einem pfeifenden Kinde zuzuhören, die ganze Stadt zulaufen würde, und, so lange die Laune dauerte, man die schöne Unterhaltung bewundern, und von dem il dolce fischio mit Entzücken reden würde. Wie glücklich ist der, der nicht in der Gefahr ist, die Feinheit seines eigenen natürlichen Geschmacks sich durch die Gefälligkeit für den falschen Geschmack anderer zu verderben. Unser eigenes Gefühl läßt uns gewiß die wahre Schönheit empfinden, wo wir sie finden, ohne erst das gesetzgebende Urtheil eines Volkes abzuwarten,

Z 2

welch

welches weit weniger fähig ist, zu urtheilen, als wir selbst. — — —

Die komische Oper ist jetzt in London sehr Mode, und gefällt hauptsächlich der Musik wegen, welches jetzt zum herrschenden Geschmack gehört. Diese Opern werden sehr besucht, und ich wundere mich eben nicht: denn sie sind für solche, die Ohr genug haben, sich eine Melodie gefallen zu lassen, ohne gerade unterscheidende Kenntniß genug zu haben, ob sie vortrefflich oder mittelmäßig ist; und dieß sind wenigstens drey Viertel dieser Stadt. Ein Feind der Musik geht in keine Oper, sie sey gut oder schlecht; dieß ist aber gewiß der kleinste Theil. Ein Mann, der wahren Geschmack und Kenntniß von der Musik hat, der in so fern eine philosophische Idee mit ihr verbindet, um zu erwarten, daß sie eine Wirkung auf seine Seele oder Leidenschaften thun möge, ohne auf die Kleinigkeit zu rechnen, bloß eine artige Melodie zu hören, wird selten in eine englische Oper gehen; von diesen aber ist ebenfalls die Zahl sehr klein, so, daß die ganze Stadt, diese zwei kleine Parthenen abgerechnet, allezeit Freunde der komischen Oper sind. —

Und vielleicht würde ich selbst dazu gehören, wenn es eine englische Oper wäre; aber sie ist es nicht. Die Arien sind alle italienisch, und ursprünglich für Worte gesetzt, die von denen, auf die sie angewandt worden, eben so verschieden dem Klange nach sind, als dem Verstande nach. Ein sehr sinnreicher Schriftsteller dieser Nation, Hr. Addison, erklärte es schon vor vielen Jahren für äußerst abgeschmackt und albern, italienische Gesänge in englische überzutragen, weil der Ausdruck, aller Wahrscheinlichkeit nach, dadurch, daß er auf die unrichtigen Worte fiel, müßte verloren gehen; allein selbst dieß war immer noch besser, als die neuere Mode, da doch bey einer Uebersetzung der ursprüngliche Gedanke des Dichters beygehalten wird, und die Melodie, im Ganzen, dem Inhalte

halt des Gesangs gemäß bleibt. Aber hier ist noch der Fall ganz anders; denn hier wird eine einzige Arie, die anfänglich bestimmt war, irgend einen Gedanken auszudrücken, zweien oder dreyn andern Gesängen mit vieler Variation in eben so mancherley verschiedenem Opertn angepaßt, die eben so sehr von ihrer originellen Bestimmung verschieden sind, als sie wieder unter einander verschieden sind. Alles, was man noch zur Entschuldigung sagen kann, ist, daß Leute, die diese Opertn besuchen, indem sie den Ausdruck des Pathos eines Gesangs verlieren, nichts verlieren; denn sie würden es doch nicht fühlen, wenn es auch da wäre; daß also das Alberne ihnen nicht so auffällt, als denen, die hier dasjenige vermissen, was weder die Richtigkeit und Güte der Ausführung, noch die Schönheit der Harmonie allein ihnen ersetzen kann. Sie werden sich noch erinnern, was für Mühe sich mein guter Vater bey unsern kleinen Concerten gab, uns auf den Inhalt und die Absicht einer Arie, oder auf jede Art von Composition aufmerksam zu machen. Wie oft hat er Sie in der Mitte eines Gesangs aufhören lassen, um Ihnen zu zeigen, wie Sie der Stelle den gehörigen Ausdruck geben mußten, wodurch sich der Gedanke der Seele mit doppelter Kraft einprägte! Sie werden sich also über meinen Widerwillen nicht wundern, wenn ich sehe, daß diese bezaubernde Wirkung der Musik hier so vernachlässigt wird, als ob es dergleichen gar nicht in der Welt gäbe. — Man führt in London die bekannte komische Oper von Pergolesi: la serva patrona, nach einer scheußlichen englischen Uebersetzung auf, und läßt noch dazu die Hauptrolle von einer italienischen Sängerin spielen, die nicht ein einziges Wort von der Uebersetzung verständlich aussprechen kann. — —

den. Ich habe davon Beispiele in den Morgenländern gehabt. Zu Kahira hatten wir ein Concert, in welchem einige Kaufleute, einige Mönche, Herr Baurenfeind und ich spielten. Als wir vergnügt zu Hause giengen, und glaubten für diese Gegend sehr wohl gespielt zu haben, trafen wir auf der Straße und im Dunkeln einen Egypter an, der ein Lied sang, und einen andern, der auf der Flöte dazu blies. Dieß gefiel einem unserer Bedienten aus Sennar so wohl, daß er ausrief: Beh Gott, das ist schön, Gott segne euch. Wir verwunderten uns hierüber gar sehr, und fragten ihn, wie ihm unser Concert gefallen hätte? Eure Musik ist ein wildes und unangenehmes Geschren, sagte er, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann. Herr Baurenfeind (*) und ich, spielten sonst noch einigemal in Gegenwart vornehmer Araber, die uns besuchten. Und obgleich diese nicht so gerade heraus tabelten, so glaubten sie doch, daß ihre Musik weit männlicher, und daher schöner wäre als die unsrige.

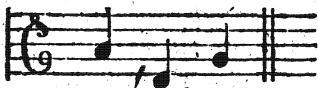
Da ich selbst nur ein mäßiger Tonkünstler bin, und weder Zeit noch Gelegenheit hatte, mich von den Morgenländern in ihrer Art zu musiciren unterrichten zu lassen, so wußte ich kein besseres Mittel um den Europäern einigermaßen einen deutlichen Begriff von dem Zustande der Musik in diesen Ländern zu geben, als die hier gebräuchlichen Instrumente zu zeichnen. (Man findet die Sammlung dieser Instrumente auf der 26 Tabelle in Kupfer gestochen; wir begnügen uns aber hier mit der bloßen Beschreibung derselben.)

1) Ein langes dünnes Saiteninstrument, unten mit einem kleinen Bauch. Dieses Instrument sieht man vornehmlich

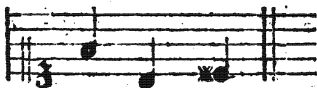
(*) Georg Wilhelm Baurenfeind war ein Maler und Kupferstecher, und machte diese Reise in die Morgenländer als Zeichner mit, starb aber auf der Reise.

nehmlich bey den Griechen, welche von den Inseln aus dem Archipel nach Egypten kommen, und diese nannten es *Ititali* in ihrer eigenen, und *Tambura* in der arabischen Sprache. Es hat zwey stählerne Saiten, die beyde auf einen Ton gestimmt werden.

2) Ein etwas größeres Instrument, beynähe von der nämlichen Form, nur mit einem verhältnißmässig längern Bauch. Die Griechen nennen es *Servuri*. Es hat gemeiniglich 4 stählerne und eine doppelte messingene Saite. Demjenigen, welches ich sah, fehlten zwey Saiten, die übrigen 3 aber waren nach folgenden Noten gestimmt.



3) Ebenfalls ein ähnlich geformtes, nur wiederum kleineres Instrument als das vorige. Es wird von den Griechen zu *Kahira Baglama* und *Tambura* genannt. Ersterer ist wahrscheinlich der griechische, und letzterer der allgemeine arabische Name für griechische Saiteninstrumente. Dieß ist von dem vorhergehenden nur in der Größe unterschieden, sonst hat es auch nur 3 Saiten, nämlich eine stählerne und zwey messingene, welche nach folgenden Noten gestimmt werden.



Um den Hals dieser drey Instrumente sind Darmsaiten gebunden, um die verschiedenen Töne scharf angeben zu können. Sie werden mit einer Feder berührt, und zu allen wird gemeiniglich gesungen. Der Bauch dieser Instrumente ist von dünnem Holze, der Deckel ist fast gar nicht gekrümmt, und die Wirbel stehen nicht alle auf

den Seiten des Kopfes, sondern einige davon aufrecht auf demselben.

4) Ein Bogeninstrument, in der bekannten Form der Lyra, wird auch von den Griechen *lyra* genannt. Es hat 3 Darmseiten, wovon die beyden äußern schon hoch liegen, und die mittlere noch höher. Sie werden nicht von oben gedrückt, sondern von der Seite mit den Nägeln der Finger berührt, wie die Saiten der europäischen Leier vermittelt der Tangenten. Wenn ich nicht irre, so wurden bisweilen alle drey Saiten zugleich gestrichen, und eine davon machte einen beständigen Bass. Dieß Instrument ist nicht hoch, indessen wird es in eben der Stellung gespielt, wie unsere Bassgeigen, und der Bogen ist so schlecht, wie der Bogen zu allen arabischen Instrumenten mit Darmsaiten: nämlich er besteht nur aus einem kleinen Stock, so wie er vom Baum geschnitten ist, und an diesem sind die Pferdehaare so los gebunden, daß sie währendem Spielen mit dem kleinen Finger gespannt gehalten werden müssen. Der Bauch dieser Lyra war von starkem Holz. In dem Boden war ein kleines loch, und der Steg, worauf die Saiten liegen, stand in zwey löchern durch den Deckel, und auf dem Boden des Instruments. Die Stimmung dieses Instruments ist folgende.



5) Ebenfalls ein Bogeninstrument, welches die Griechen *Kepab* nennen. Es soll bisweilen drey Darmsaiten haben; aber diejenigen, welche ich zu *Kahira* sah, hatten ihrer nur zwey, oder, in Ermangelung dieser, zwey Saiten von Pferdehaaren, wovon die eine, eine große Terz höher gestimmt war, als die andere. Der Bogen zu diesem Instrumente ist eben so schlecht, als der zu der Lyra.

Lyra. Der Fuß ist von Eisen, und geht durch den Bauch in den Hals. Der Bauch ist gewöhnlich eine Cocusrnuß, bisweilen auch von hartem Holz, und hat unten ein kleines Loch. Der Deckel ist ein ausgespanntes Fell, wie auf unsern Trommeln. Dieß ist das gewöhnliche Instrument der Fiedler, die mit den ägyptischen Tänzerinnen herumgehen, und die folgenden Noten sind die Melodie von einem Liede, welches die Tänzerinnen zu der Semendse sangen, und oft wiederholten.



Dieses Instrument wird übrigens in eben der Stellung wie unsere Bassgeigen gespielt.

6) Ein arabisches Bogeninstrument, oben ganz schmal und länglich, unten aber mit einem beynahe viereckichten Bauch, welches man Marabba nennt. Dieß Instrument soll zwei Saiten haben, aber dasjenige, welches ich zu Rahira in einem Caffeehause sah, und nachher nach Hause kommen ließ, um es abzuzeichnen, hatte nicht mehr als eine Saite, und diese war von Pferdehaaren. Es ist nicht über zweien Zoll dick, hat unten und oben ein ausgespanntes Fell, und oben in dem Seitenstücke nahe bey dem Halse ein Loch des Resonanz wegen. Dieß Instrument ist also zugleich eine Art Violin und eine Trommel. Der Musikanf wußte sich desselben auf beyderley Art sehr gut zu bedienen, indem er bey gewissen Strichen mit dem Bogen ziemlich taktmäßig auf den Deckel als auf eine Trommel schlug. Die Marabba accordirt ziemlich gut zu der Stimme der gemeinen arabischen Musikanten, die nämlich aus vollem Halse singen.

7) Noch ein anderes Bogeninstrument mit einer Saite, und einem ausgespannten Fell statt des Deckels. Es ist benntzhe eben so geformt wie das vorige, und unterscheidet sich unten nur durch den rundern Bauch. (Sr. Niebuhr zeichnete dieß zu Basra. In Indien, zu Bagdad und Constantinopel sah er noch einige andere musikalische Instrumente, er hatte aber zu der Zeit andere Beschäftigungen, als daß er sie hätte abzeichnen können, und war zudem schon an die morgenländischen Gebräuche gewöhnt, daß ihm ihre Instrumente nicht mehr merkwürdig vorkamen.)

8) Der egyptische Pöbel liebt die schreyenden Instrumente, es scheint aber, daß die südlichern Einwohner von Africa mehr von der sanften Musit halten. Wenigstens sah ich bey den sogenannten Barbari, welche aus Dongola nach Kahira kommen, eine Art von Harfe, die sie in ihrer Sprache Kussir, die Araber aber auch so wie die ausländischen Instrumente, welche mit einer Federspule gespielt werden, Tambura nennen, und dieß Instrument machte gewiß nicht viel Geräusch. Der Bauch desselben ist eine hölzerne Schüssel, unten mit einem kleinem Loche, und oben mit einem ausgespannten Fell, welches in der Mitte höher als an den Seiten war, überzogen. Zween Stöcke, die oben durch einen dritten verbunden sind, gehen schräg durch das Fell. Fünf Darmsaiten liegen über demselben auf einem Steg. Wirbel findet man an diesem Instrumente nicht, sondern jede Saite wird dadurch gestimmt, daß man mit ihr etwas leinwand um den Querstock windet. Die folgenden Noten zeigen, wie es gestimmt werden soll, wenigstens war das, worauf ein Barbari in meiner Gegenwart spielte, so gestimmt.



Es wird auf zweyerley Art gespielt: nämlich entweder mit den Fingern gekniffen, oder mit einem an der Seite hangenden Stücke Leder über die Saiten gerissen, und mein Barbari tanzte während dem Spielen. Ein Band hinter dem Instrument dient, die Hand oder vielmehr die Finger bequem gegen die Saiten halten zu können. Sollte dieses Instrument nicht viel ähnliches mit der Davidsharfe haben? (In der Art des Klangs vielleicht; der Figur, Umfang und Behandlung nach, aber gar nicht.)

9) Von allen türkischen Blasinstrumenten macht dasjenige, welches man in Egypten Surme nennt, das größte Geräusch. Dieß ist aus sieben Stücken zusammengefeßt, und hat seiner Figur nach viel ähnliches mit unsern Trompeten.

10) Ein kleineres Blasinstrument, welches man in Egypten gleichfalls Surme nennt. Dieß ist eine Art Hautbois mit sieben Löchern und einem Daumenloche. Man hat noch eine andere Hautbois von eben der Figur und 21 Zoll lang. Diese soll, wegen ihres tiefern Tons, in den Morgenländern wahrscheinlich eben das vorstellen, was bey uns der Fagott. Die Trompete, Hautbois und verschiedene Arten der Trommel sind die Hauptinstrumente bey der Feldmusik, und alles macht in den Ohren der Europäer ein unangenehmes Geräusch. Sie sind auch ein Unterscheidungszeichen des Rangs; denn ein Pascha von 3 Rosschweifen hat von jeder Art mehrere, als ein Pascha von zwey Rosschweifen, und dieser hat deren mehrere, als ein Bey.

11) Eine Salamanie, oder eine türkische Flöte von Rohr, oben mit einem blehernen Ring, oder auch wohl ganz von seinem Holz. Wenn dieß Instrument geblasen wird, so wird es ungefähr in eben der Stellung

U 3

gehal-

gehalten, wie unsere Flûteboucê. Es ist sehr schwer, darauf einen Anfaß zu bekommen, denn es hat kein besonderes Mundstück, sondern ist oben ganz offen. Ich sah diese Flöte auch bey verschiedenen Schäfern der Turkmanen in Persien. Die Türken haben sie also wahrscheinlich noch von ihren Vorfahren aus Turkestan. Die Dervische Mevlevie, welche von den Europäern gemeiniglich die tanzenden Dervische genannt werden, blasen dieses Instrument am besten. Weil diese Mönche die Musik bey ihrem Gottesdienste eingeführt haben (*), so findet man jetzt die größten türkischen Tonkünstler unter ihnen, und besonders diese Flöte scheint ihr Favoritinstrument zu seyn.

12) Ein Blasinstrument mit zwey Röhren, und eben so viel Mundstücken, und wird Sumara genannt. Es hat eine kurze und eine lange Röhre; auf der kurzen wird die Melodie gespielt, und die lange dient bloß dazu, um einen beständigen Bass zu machen, wie die lange Röhre an der bulgarischen Sackpfeife. Letztere kann durch einige kleine Stücke, die an derselben hängen, nach den verschiedenen Tönen, woraus man spielt, verkürzt oder verlängert werden.

13) Eine Sackpfeife, Sumara el Kürbe genannt, und in Egypten gebräuchlich. Das oberste der beyden Flöten an derselben ist von hartem Holz, die untern weiten Oeffnungen sind Hörner. Sie ist nur schlecht in Vergleichung mit der bulgarischen Sackpfeife. Nirgends in den Morgenländern hat mir auf freyem Felde ein musikalisches Instrument so wohl gefallen, als die Sackpfeife in Bul-

(*) In der Mahomedanischen Religion ist die Musik bey dem Gottesdienste ausdrücklich verboten; hauptsächlich aber Instrumentalmusik, indem Mahomed geglaubt hat, Gott wolle nur mit der Stimme des Menschen gelobt seyn. S. Journal du Voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales, pag. 320.

Bulgarien; ich weiß nicht, ob es wegen der Kunst war, mit welcher man es allda zu traktiren weiß, oder weil die dortigen Melodien schon mehr nach dem Geschmack der Europäer sind, als der Türken und Araber ihre.

14) Die morgenländischen Trommeln sind von verschiedener Figur und Größe. Die große türkische Trommel wird *Tabbel* genannt. Diese wird horizontal gehalten, und an dem einem Ende mit einem dazu geschnittenen Stücke Holz, und an dem andern mit einer kleinen Schwangruthe, (nicht zusammen gebundenen Ruthe) geschlagen. Sie gehört zu der Feldmusik der vornehmen Türken, ingleichen wird sie mit den übrigen Feldinstrumenten bey den Hochzeitsprocessionen in *Kahira* gebraucht. Sie hat einen breiten Reif an der einen Seite mit einem ausgespannten Fell überzogen. Im Rande sind gemeiniglich dünne runde Scheiben von Metall, die auch etwas Geräusch machen, wenn diese Trommel unten mit der einen Hand in die Höhe gehalten, und mit den Fingern der andern Hand geschlagen wird. Kein musikalisches Instrument wird wohl in der Türkei so viel gebraucht, als dieses. Denn wenn die Weiber in ihrem Harem tanzen oder singen, so wird allezeit auf dieser Trommel der Takt dazu geschlagen. Sie heißt *Döff*.

Man hat noch eine andere kleinere Trommel, deren Boden gemeiniglich von Holz, bisweilen aber auch von Kupfer ist.

Noch eine andere, bey welcher ein Fell über einen von Thonerde gebrannten Topf, der eigentlich dazu von dieser Figur gemacht ist, gespannt wird. Diese wird unter einen Arm gehalten, und mit der andern Hand geschlagen. Man nennt sie *Durbette*. Einige Bettler in Jemen finden es für gut, ihre Gegenwart auf der Straße durch einen geistlichen Gesang anzuzeigen, wozu sie eine Trommel schlagen. Weil es aber unbequem ist, ein Instrument mit der einen Hand zu halten, und mit der andern

ändern zu schlagen, so machen sie sich eine kleine Trommel, wo sie an jede Seite derselben eine kleine Kugel hängen können, und die mit einem Handgriff versehen ist. Wenn also die Maschine geschwind bey dem Handgriff herumgedreht wird, so schlagen die Kugeln an beyden Seiten auf die Trommel, und der Bettler erreicht seine Absicht mit großer Bequemlichkeit. Ich erinnere mich, zu Basra Dervische von dem Orden Kalender oder Rarendal gesehen zu haben, die vor den Thüren der Mahomedaner in ein großes Horn bliesen, und dadurch zu erkennen gaben, daß sie Almosen verlangten.

Die kleinen metallenen Teller (Castagnettes), wovon die morgenländischen Tänzerinnen auf jede Hand zwey nehmen, nämlich über den einen Finger und den Daumen, können in diesen Ländern auch mit zu den musikalischen Instrumenten gerechnet werden. Zu der Feldmusik hat man große Teller von eben der Figur. Die Flöte oder die Orgelpfeifen, mit welchen man den Gott Pan zu malen pflegt, sah ich von Rohr, und in den Händen eines Bauern zu Rahira. Das sogenannte Hackbret sah ich bey einer türkischen Cammermusik zu Bagdad, wo es eben so traktirt wurde, als bey uns. Eine Dame zu Alexandrien berührte die Saiten nicht mit kleinen Stöcken, sondern mit den Fingern, die sie zu dem Ende mit silbernen Nägeln gewaffnet hatte.

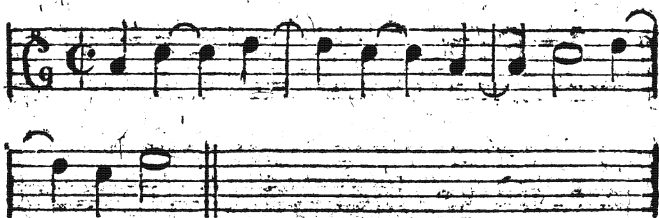
2.

Etwas von der Musik der um den Südpol herum wohnenden Völker, aus Cooks Reise um die Welt.

Die Einwohner von Middelburg und Amsterdam, zweyer in Neu-Seeland nicht weit von Orabeits gelegenen Inseln, vergnügen sich auch oft mit Musik. Sie singen ziemlich angenehm, und begleiten ihren Gesang

sang mit Schnippchenschlagen, gleichsam um Takt zu halten. Sie haben zweyerley Instrumente. Eine lange Flöte mit 4 Löchern, die sie mit der Nase blasen, und eine, die mit der Dorischen Pfeife der Alten viele Aehnlichkeit hat. Auch haben sie eine Art von Trommel, die wie ein ausgehöhltes Stück Holz aussieht, und auf deren Seite sie mit zween Trommellstöcken trommeln.

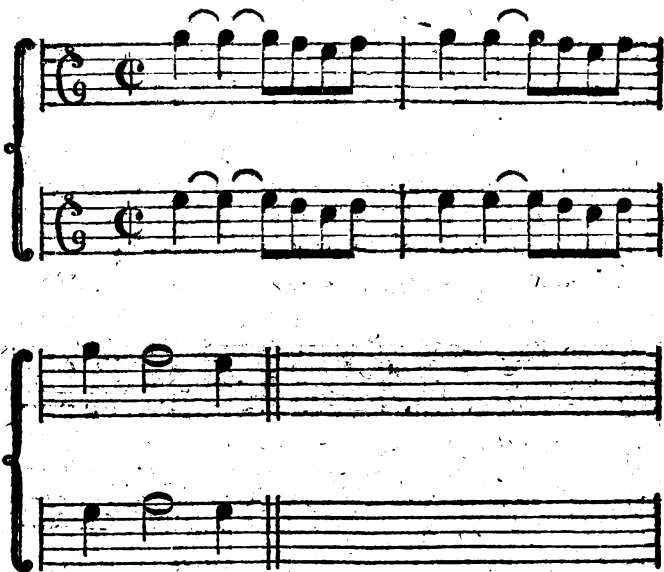
Als Hr. Forster mit seinen Begleitern von einigen Einwohnern eingeladen wurde, sie in ihren Wohnungen zu besuchen, und sie die Einladung annahmen, und zu ihnen giengen, wurden sie bey ihrer Ankunft sogleich von mehr als hundert Eingebornen umzingelt. Zwey oder drey Frauenzimmer, die sich zugleich darunter befanden, bewillkommten sie mit einem Liede, welches, obgleich äußerst einfach, doch sehr angenehm klang, und gegen die Otateitischen Lieder verglichen, auch sehr musikalisch war. Die Frauenzimmer schlugen den Takt mit Schnippchen, die sie mit dem zweeten Finger und mit dem Daumen machten. Hr. Forster hat uns ein Spectmen einer etwas melancholischen, aber in der That nicht unangenehmen Melodie, als ein musikalisches Produkt des Südpols, in Noten aufgezeichnet. Z. E.



Er fügt diesem noch bey, daß ein Absatz bisweilen in A mit der kleinen Terz geendigt worden ist.

Wir müssen noch als eine zwote musikalische Seltenheit anführen, was dem Hrn. Forster bey sein em dritten Besuch in Neu-Seeland aufgestoßen ist. Es muß
sele-

seltsam scheinen, daß Harmonie, oder mehrstimmige Musik, die, wie man jetzt allgemein glaubt, und aus guten Gründen glauben kann, nicht einmal den erfinderischen und seinen Griechen bekannt gewesen ist, bey gewissen von der übrigen Welt ganz abgesonderten Barbaren gefunden werden sollte. Aber die folgende Composition, die uns Hr. Forster als einen Beweis der musikalischen Kunst der Neu-Seeländer aufgezeichnet hat, setzt die Sache außer Zweifel. Wir müssen noch anmerken, daß die Spieler oder Sänger die zween ersten Takte bis gegen das Ende des Liedes wiederholen, und dann mit dem letzten Takte schließen. Z. E.



Die zweite Stimme des letzten Taktes ist wahrscheinlich im Original falsch gestochen, und soll vermuthlich so stehen:



Es ist wahr, der Neu-Seeländische Contrapunkt besteht bloß aus einer immerwährenden Folge von untermischten großen und kleinen Terzen. Aber auch schon dieses wenige zeigt gewissermaassen eine Verfeinerung der Musik an, und um so viel mehr, wenn wir es als ein Produkt eines Haufens von hungrigen und elenden Cannibalen ansehen. Hr. Forster hat auch wahrgenommen, daß sie das folgende Trauerlied (melancholy dyrge), aber ohne alle Begleitung, sangen, nachdem sie die Nachricht von dem Tode des Tupaya vernommen hatten, für den sie eine große Achtung bewiesen. Wir müssen auch nicht vergessen zu erinnern, daß die Sänger beim Schluß vom c zur Oktave hinunter steigen, welches beinahe eben so klingt, als wenn jemand mit dem Finger auf dem Griffbret einer Violine herunter rutschte. Z. E.



Ag-hee Mat-te a whay Tu-pa-ya!
Er ist dahin, er ist todt, ach! Tupaya!

Hr. Forster hält dafür, es sey Pathos und Ausdruck in den Worten und in der Musik dieses kleinen Stücks. Dem sey inwiefern wie ihm wolle, und wenn gleich unsere Ohren, wenigstens die Ohren unserer Kenner, diejenige Grazie, welche diese unsere antarctische Componisten auf die zwei letzten Noten ihres Tupayischen Trauerliedes

zu legen vermerkt haben, nicht für ächte Grazie anerkennen, oder gar nicht für geschickt halten sollten, schmerzvolle Leidenschaften glücklich auszudrücken; so ist es doch eine Grazie, oder musikalische Verfeinerung, die selbst bey uns von Sängern und Instrumentisten seit kurzem eingeführt worden ist. Mit wie viel Recht oder Unrecht, müssen wir hier unentschieden lassen. Es verdient aber beherzigt zu werden.

3.

Von der jetzigen Beschaffenheit der Musik in London, aus Altamonts Briefen.

Der größte Zeitvertreib, nächst den Karten, den man sich hier macht, ist die Musik; jedermann muß Ohr und Geschmack für Musik haben. Man sollte denken, daß ein Ohr für dieselbe, oder eine Fähigkeit die Töne zu unterscheiden, mit einem gebohrer yn müsse, und nicht feil sey. Es ist wahr: demohngeachtet muß man hier, dem Anschein nach, einen Geschmack für die Musik sich erwerben können. Das erste notwendige Stück ist, daß man alle Namen großer Tonkünstler, und der Lieblings-sänger, auswendig wissen muß; denn beides, Singen und Spielen ist hier ein Handel, und es geschieht oft, daß ein Talent für eines von beyden das glücklichste ist, mit dem eine Mannsperson oder ein-Frauenzimmer kann gebohren werden; da es hundertmal mehr einbringt, als die nützlichste Wissenschaft von der Welt (*). Sobald man die Namen

(*) Es ist zum Erkennen, daß auch Leute vom gesündesten Urtheil, Leute, die den ganzen Werth der Tonkunst einzusehen scheinen, und nicht genug von den edlen und erhabenen Empfindungen, welche sie zu erregen im Stande ist, reden können, doch immer nothwendig auf den Einfall kommen, sich

Namen der Sänger weiß, muß man die 3 oder 4 ersten Worte der Modearien wissen, die sie singen. Denn der Geschmack der großen Welt, selbst in ihrem beliebtesten Zeitvertreibe, ist so eingeschränkt, daß vielleicht vier oder fünf einzelne Arien die Aufmerksamkeit der ganzen Stadt auf ein Jahr einnehmen, die dann im nächsten Jahr vier oder fünf andern Platz machen.

Ist man einmal im Stande, von diesen Arien nach ihrem Anfange zu schwgen, und die zu kennen, die sie am besten singen, so wird man eine bessere Figur in der Gesellschaft machen, als wenn man alle Compositionen in der Welt außer diesen kenne. Das nächste, was man lernen muß, sind die Modebegriffe in Absicht des zu vergleichenden Verdienstes der verschiedenen Tonkünstler: denn niemand darf hier für sich selbst antworten; eine kleine Anzahl steht an der Spitze, urtheilt für alle übrigen, und alle unterschreiben ihre Meinungen blindlings. Man braucht also nicht erst zu hören, ob Giardini besser als Hay accom., oder Manzoli besser singt, als Elisi; sondern man muß wissen, daß Giardini besser als Hay accompagnirt, und daß Manzoli den Elisi im Singen übertrifft. Ist man damit fertig, so darf man nur in die Oper gehen, und ganz voll trunken-ner Entzückung nach Hause kommen. Doch ist noch ein Ding, die Oper betreffend, das mich Wunder nimmt, und ich mir auf keine Weise erklären kann. Die Oper (wie Sie oft von meinem Vater werden gehört haben, dessen Liebe für die Musik, und große Kenntniß darin, ihn bewog, uns frühzeitig damit bekannt zu machen) ist ein

den nchlichen Wissenschaften gerade entgegen zu setzen. Man sieht hieraus, wie schwer ein einmal eingewurzelter Vorurtheil auszurotten seyn muß, wenn es selbst durch die stärkste Vernunft, und durch die ihm entgegengesetzten Kenntnisse und Einsichten, nicht geschwächt werden kann.

Mus., Crit., Bibl., 2. B.

¶

ein regelmäßiges, dramatisches Stück, mit untermengten Arien, das in Musik gesetzt, auf einer Schaubühne von Personen vollzogen wird, die in ihren Kleidungen und Handlungen die Personen des Drama vorzustellen geschickt sind. Da nun aber diese Vorstellung in allen Umständen jeden Abend wieder dieselbige ist, so sollte man glauben, sie müßte einmal wie das andere mal gefallen. Demohngeachtet finde ich, daß dieselbe Oper, die bis zum Entzücken gehört wurde, und zu der man sich den Sonnabend noch mit Entzücken hinzudrang, den Dienstag (denn dieß sind die beyden Operntage) als ein albernes und abgeschmacktes Ding gänzlich vernachlässigt wird. Ich bin beyde Abende in der Oper gewesen, und gab mir alle mögliche Mühe die Ursache davon ausfindig zu machen, allein, da ich nicht den geringsten Unterschied in der Vorstellung fand, außer daß die Schauspieler mit der geringern Einnahme des letztern Abends weniger zufrieden schienen, als mit der erstern, so bin ich auf die Gedanken gerathen, daß die Ursache davon ein Geheimniß für diejenigen seyn müsse, deren ganzes Leben der großen Welt gewidmet ist. Bey vielen solchen Räthseln muß ich meine Unwissenheit beklagen, doch in diesem Falle gewinne ich, da ich das Vergnügen doppelt genieße.

Nach dem ungeheuren Aufwand, den die Leute in dieser Stadt, auf Sänger, Musiker, ein Haus, Verzierungen, Theater, Kleidungen u. s. f. für die Oper machen, sollte man glauben, daß es das höchste Vergnügen sey, dessen sie nur genießen könnten; und doch, wenn Sie die gehörlose Unaufmerksamkeit sehen, in der die meisten sitzen, ausgenommen, wenn einmal ein Lieblingsfänger hervortritt, so sollten Sie drauf schwören, sie müßten bezahlt werden, um hieher zu kommen. Ich sah dieß mit Erstaunen, und erkundigte mich, deswegen. „Je nun, wurde mir geantwortet, die ganze Sache ist, daß, wenn

wenn eine Person der Oper wegen hieher kömmt, funfzig andere entweder der Gesellschaft wegen hineingehen, oder weil es einmal Mode ist, jede Woche so und so viel Stunden an einem solchen Orte zu sitzen. Unter der Menge von Menschen, die Sie hier sehen, sind ihrer vielleicht nicht 20, deren Aufmerksamkeit nicht mehr auf das Parterre, oder die Logen (welches die Derter sind, wo sich die beste Gesellschaft befindet), als auf die Bühne, sollte gerichtet seyn. Ja selbst die Aufmerksamkeit, die man einem Favoritsänger schenkt, dankt er weniger seiner Geschicklichkeit, als der Meynung, die man für das Urtheil einer Person hat, die sie ihrer Aufmerksamkeit empfohlen; denn, wäre es möglich einen ganz elenden Sänger für ihren Lieblingsänger auszugeben, so würden sie selbst mit ihren Ohren nicht unterscheiden können, daß man sie betrügen wollte.“ Scheint es Ihnen nicht unbegreiflich, daß Leute, die ihr Rang und Reichthum in den Stand setzen, jeder Unterhaltung, die ihrem Geschmacke gemäß ist, zu genießen, andere für sich urtheilen lassen, und sich selbst weiß machen können, daß sie von etwas entzückt sind, das ihnen im Grunde nicht einen Heller werth ist? — Mir kam es erstaunlich vor, bis ich mit den Gewohnheiten des Orts ein wenig bekannter wurde; aber jetzt bin ich von der Herrschaft der Mode so überzeugt, daß ich gewiß weiß, daß, wenn es nur einigen der Vornehmsten möglich wäre, einen Abend einem pfeifenden Kinde zuzuhören, die ganze Stadt zulaufen würde, und, so lange die Laune dauerte, man die schöne Unterhaltung bewundern, und von dem il dolce fischio mit Entzücken reden würde. Wie glücklich ist der, der nicht in der Gefahr ist, die Feinheit seines eigenen natürlichen Geschmacks sich durch die Gefälligkeit für den falschen Geschmack anderer zu verderben. Unser eigenes Gefühl läßt uns gewiß die wahre Schönheit empfinden, wo wir sie finden, ohne erst das gesetzgebende Urtheil eines Volkes abzuwarten,

Z 2

wel-

welches weit weniger fähig ist, zu urtheilen, als wir selbst. — — —

Die komische Oper ist jetzt in London sehr Mode, und gefällt hauptsächlich der Musik wegen; welches jetzt zum herrschenden Geschmack gehört. Diese Opern werden sehr besucht, und ich wundere mich eben nicht: denn sie sind für solche, die Ohr genug haben, sich eine Melodie gefallen zu lassen, ohne gerade unterscheidende Kenntniß genug zu haben, ob sie vortrefflich oder mittelmäßig ist; und dieß sind wenigstens drey Viertel dieser Stadt. Ein Feind der Musik geht in keine Oper, sie sey gut oder schlecht; dieß ist aber gewiß der kleinste Theil. Ein Mann, der wahren Geschmack und Kenntniß von der Musik hat, der in so fern eine philosophische Idee mit ihr verbindet, um zu erwarten, daß sie eine Wirkung auf seine Seele oder Leidenschaften thun möge, ohne auf die Kleinigkeit zu rechnen, bloß eine artige Melodie zu hören, wird selten in eine englische Oper gehen; von diesen aber ist ebenfalls die Zahl sehr klein, so, daß die ganze Stadt, diese zwei kleine Parthenen abgerechnet, allezeit Freunde der komischen Oper sind. —

Und vielleicht würde ich selbst dazu gehören, wenn es eine englische Oper wäre; aber sie ist es nicht. Die Arien sind alle italienisch, und ursprünglich für Worte gesetzt, die von denen, auf die sie angewandt worden, eben so verschieden dem Klange nach sind, als dem Verstande nach. Ein sehr sinnreicher Schriftsteller dieser Nation, Hr. Addison, erklärte es schon vor vielen Jahren für äußerst abgeschmackt und albern, italienische Gesänge in englische überzutragen, weil der Ausdruck, aller Wahrscheinlichkeit nach, dadurch, daß er auf die unrichtigen Worte fiel, müßte verloren gehen; allein selbst dieß war immer noch besser, als die neuere Mode, da doch bey einer Uebersetzung der ursprüngliche Gedanke des Dichters beygehalten wird, und die Melodie, im Ganzen, dem Inhalte

halt des Gesangs gemäß bleibt. Aber hier ist noch der Fall ganz anders; denn hier wird eine einzige Arie, die anfänglich bestimmt war, irgend einen Gedanken auszudrücken, zweien oder dreyn andern Gesängen mit vieler Variation in eben so mancherley verschiedenem Opertn angepaßt, die eben so sehr von ihrer originellen Bestimmung verschieden sind, als sie wieder unter einander verschieden sind. Alles, was man noch zur Entschuldigung sagen kann, ist, daß Leute, die diese Opertn besuchen, indem sie den Ausdruck des Pathos eines Gesangs verlieren, nichts verlieren; denn sie würden es doch nicht fühlen, wenn es auch da wäre; daß also das Alberne ihnen nicht so auffällt, als denen, die hier dasjenige vermissen, was weder die Richtigkeit und Güte der Ausführung, noch die Schönheit der Harmonie allein ihnen ersetzen kann. Sie werden sich noch erinnern, was für Mühe sich mein guter Vater bey unsern kleinen Concerten gab, uns auf den Inhalt und die Absicht einer Arie, oder auf jede Art von Composition aufmerksam zu machen. Wie oft hat er Sie in der Mitte eines Gesangs aufhören lassen, um Ihnen zu zeigen, wie Sie der Stelle den gehörigen Ausdruck geben mußten, wodurch sich der Gedanke der Seele mit doppelter Kraft einprägte! Sie werden sich also über meinen Widerwillen nicht wundern, wenn ich sehe, daß diese bezaubernde Wirkung der Musik hier so vernachlässigt wird, als ob es dergleichen gar nicht in der Welt gäbe. — Man führt in London die bekannte komische Oper von Pergolesi: la serva patrona, nach einer scheußlichen englischen Uebersetzung auf, und läßt noch dazu die Hauptrolle von einer italienischen Sängerin spielen, die nicht ein einziges Wort von der Uebersetzung verständlich aussprechen kann. — —

4.

Ein launiger Brief, wodurch jemand zu einem Concerte eingeladen wird.

Da — guter Freund, hat Er ein Billet ins Liebhaberconcert, das kostet Ihn — nichts! — Warum? — Er levert mir so den ganzen lieben langen Tag — hat mir so ein paar vernünftige Ohren, gut getrichtert, weder zu lang noch zu kurz, und darinn den seltenen Gang, gerad' runter ins Herz.

Sieht er, guter Freund! Er hat da einen gewaltigen Vorzug; denn es giebt viele, viele Leute, die haben in ihren Ohren so einen Kreuzweg, worauf sich das Dings, das man hört, so curios zertheilt, daß ein Theil fällt auf einen sandigten Boden, ich meine, ins Gehirn, ein Theil auf einen Felsen, ich meine das Herz, und abermal ein großer Theil auf die Landstraße, das ist die Zunge, wo Leute und Dinge oft so schnöb rum spazieren müssen, daß es Ihn, guter Freund, beelenden wurde, wenn Er (wofür Ihn aber Gott behüte!) je Entrepreneur würde. Sag Er mir nun, wie soll so Frucht reifen, oder nur in Reime schießen? — — — Wenn Er also im Concert einen sich beklagen hört, daß er für seine, ihm stets vor Augen schwebende Zwendrittel, keinen großen Sänger oder Sängerinn hört; oder es etwa gar seinem dem Stande nach geringeren Mitbürger veräbelt, wenn er sich erfrecht, auch da zu seyn, um sich in edler Einsalt seines Herzens an der Musik zu laben; so merkt Er ihn sich, guter Freund — und denkt Er — doch nein — solche Leute müssen nicht bemerkt werden.

Jetzt, guter Freund! giebts wieder was zu hören vom Handel, der seinem Schußengel einst in Stunden der Begeisterung ein Halleluja abgehört, und uns den hohen Gesang geoffenbart. Ja, den soll Er bey uns hören,

hören, freylich nur in Schwachheit, gleichsam nur die Silhouetten davon; doch sieht man die nicht auch gern, wenn man das Angesicht des Mannes entbehren muß? —
 Gelt Er, guter Freund! Er sperrt schon den Ohrenmund darnach auf? —

Aber eins muß ich Ihm noch ans Herz legen, ich weiß, Ihm, guter Freund! kleben noch gewisse einfältige Vorurtheile ärger als Pech an; z. E. Er steht im argen Wahn, man müsse nicht schwagen, so lange muscirt wird, und nichts tadeln, als was man versteht — leg Er mir doch die pöbelhaften Begriffe ab; ich merk auch schon, wie Er sich ein ridicule geben, und natürlicherweise ins erste Concert gehen wird. Das ist ja ein für allemal gegen allen bon ton — — Erst muß Er sich aufs Recognosciren legen; ob die Gesellschaft brillant genug ist, standesmäßig, ob es was zu loegniren giebt, und was dergleichen wesentliche Eigenschaften eines guten Concerts noch mehr sind. Will Er aber doch fürs Schlenders Gewalt hinein, so paß' Er's zum wenigsten so lang ab, bis man ein Adagio mit Sordinen spielt, oder eine Arie singt, und alsdenn trapp' Er mit großem Geräusch zur Thüre hinein, und sing' Er, so „mezza voce, — Lison dormoit,“ oder sonst so was erhebliches; thu Er das — hat Er's gehört? steh' Ihm dafür s' wird Ihn auch jedermann gleich für was rechts ansehen. Zwar befürchte ich mit Grund — (denn ich kenne Seinen Starrkopf) es wird schwer halten, Ihn von Seinem alten Schlendrian abzubringen — meinethalben — ich will Ihm nichts gerathen haben — so komm Er denn bloß um zu hören — meynt Er, es wird darum an tüchtigen Subjecten, die oben gemelte Eigenschaften, zu ihrer künftigen aufmerkamen Nachbarn innigster Erbauung nec pluribus impar besitzen, fehlen? —

Ich erwart' Ihn also, guter braver Freund! vergißt Er mir's aber s' Billet mitzubringen, so zieht Er

ohne Gnade wieder ab, um so mehr, da Er ein Freund vom Hause ist, die sichs Pflicht seyn lassen, durch ihre Ordnung, den übrigen Abonirten allen Vorwand zu benehmen, den Eingang ins Concert allenfalls ohne Billet zu verlangen, welches nie wird gestattet werden. Sapien- ti sat! — Leb' Er wohl, lieber Freund! behält Er lieb die Musik in Seinem warmen Biedermanns Herzen; und gönnt Er hübsch darinn wie bisher ein Pläschen Seinem Freu ergebenen

Phil. Harmonico.

5.

Einige Nachrichten von der berühmten Signora Gabrieli, ersten Sängerin der siciliani- schen Oper.

(Aus Brydone's Reise nach Sicilien und Malta.)

Die Talente der Gabrieli sind schon so allgemein be- kannt und berühmt, daß man ihr unmöglich eine neue Lobrede halten, oder sie schwärmerischer erheben kann, als die Italiäner thun, und schon lange gethan haben. In der That haben sie auch Recht, denn ihr Vortrag, und die Schönheit und die Biegsamkeit ihrer Stimme sind höchst bewundernswürdig: und wollte sie nur eben so gut gefallen, als in Erstaunen setzen, so würde sie fast eben die Wunder mit ihrer Stimme thun können, die man von einem Orpheus und Timotheus erzählt. Aber so fügt es sich, vielleicht zum Glück für die Ruhe der armen Erdenkinder von seinem Ohr und empfindsamen Herzen, daß ihr Eigensinn und ihre wunder- liche Laune, wo möglich, größer noch als ihr Talent ist, und

und sie allezeit eben so verhaßt, als dieses berühmt macht. Auf diese Weise wird ihr Charakter oft das kräftigste Gegengift der Reize ihrer Stimme und Person. Bey allen ihren Fehlern ist sie dennochgeachtet die gefährlichste Syrene unserer Zeit, und hat gewiß mehr Eroberungen gemacht, als ein Frauenzimmer auf der Welt.

Man muß ihr aus Gerechtigkeit das Lob geben, daß sie, den meisten ihrer Kunstverwandten zuwider, nichts weniger, als habfüchtig und eigennützig ist (*). Sie giebt vielmehr oft Proben ihrer Frengiebigkeit und Uneigennützigkeit. Sie ist sehr reich, und, wie man vermuthet, durch die Gnade des jetzt verstorbenen Kaisers, dem es ein Vergnügen machte, sie in Wien zu haben. Sie mußte sich aber zuletzt aus Wien, so wie aus den meisten Städten Italiens, entfernen, wegen der Unruhen und Zwiste, die ihr unruhiger und friedestörender Kopf vielleicht mehr, als ihre Schönheit, verursachte.

Ohngeachtet sie schon ziemlich weit in dreßsig ist, so scheint sie doch auf der Bühne kaum achtzehn Jahre; und eben diese Kunst, sich so zu verjüngen, ist keine ihrer schlechtesten. Wenn sie bey guter Laune ist, und sich wirklich hören lassen will, so hat niemand etwas im ganzen Felde der Musik gehört, das mit ihrem Singen verglichen werden könnte. Wenn sie will, so singt sie so gut für das Herz, als für die Einbildungskraft, und dann regiert sie jede Leidenschaft mit der gränzenlosesten Gewalt. Aber selten ist sie fähig, ihre wundernswürdige Macht ganz zu zeigen, denn selten nur läßt es ihr Eigensinn zu; und eben dieser unüberwindliche Eigensinn, der stets mit

F 5

den

(*) Habfücht und Eigennutz sind gewiß das letzte, was man den Musikern im Ganzen mit Recht vorwerfen kann; paßt daher hier nicht besser, als gewöhnlich solche Beschuldigungen, die man ganzen Nationen, oder ganzen Ständen aufzubürden, unverständig genug ist.

den Reizen ihrer Kunst abwechselte, hat sie schon ihr ganzes Leben hindurch zu einem Gegenstande der Bewunderung und Verachtung gemacht.

Sie ist in der Aktion und in Recitativen fast eben so stark, als im Singen. Oft thaten wenig Worte von ihr aus einem Recitative mit einem ganz einfachen Accompagnement eine Wirkung bey mir, die ich von keinem andern Sänger fühlte. Sie schreibt viele ihrer Verdienste dem Unterrichte zu, den ihr Metastasio, sonderlich in der Aktion und in Recitativen, gegeben.

Ihr Eigensinn ist so hartnäckig und unbiegsam, daß weder Interesse, noch Schmeicheln, weder Drohungen noch Strafen, Gewalt über ihn haben; Hochachtung, oder Verachtung, beydes vermehrt ihn bey ihr. Nur selten läßt sie sich bewegen, ihre bewundernswürdigen Talente zu zeigen; am allerwenigsten aber, wenn sie glaubt, daß man etwas Vortreffliches von ihr erwartet; anstatt ihre Arie wie andere Actricen zu singen, überbrummt sie alsdenn nur *a mezza voce*, oder halb leise, und nichts in der Welt kann sie singen machen, wenn es ihr nicht beliebt.

Das wirksamste Mittel, welches man in diesem Fall noch entdeckt hat, ist ihr begünstigter Liebhaber, denn sie hat allezeit einen; diesen sucht man zu bereben, daß er sich mitten in die vorderste Loge setzt. Stehen sie eben auf einem guten Fuß mit einander, welches aber selten der Fall ist, so richtet sie alle ihre zärtlichen Arien an ihn, und treibt ihre Kunst aufs äußerste. Ihr gegenwärtiger Liebhaber versprach uns, diesen Beweis seiner Macht über sie zu geben. Er nahm, der Abrede gemäß, seinen Platz; aber Gabrieli, welche vermuthlich die List merkte, schien ihn gar nicht zu sehen. Also wirkt auch sogar dieses Mittel nicht allezeit bey ihr.

Der Viceroi, welcher die Musik sehr liebt, hat alles mit ihr, aber umsonst, versucht. Vor einiger Zeit gab

gab er dem vornehmsten Adel in Palermo ein großes Gastmal, und ließ die Gabrieli auch dazu bitten. Jedermann erschien zur gehörigen Stunde, nur Gabrieli nicht. Der Viceroi befahl, mit dem Essen zu warten, und ließ ihr melden, daß die Gesellschaft auf sie warte. Der Bediente fand sie lesend im Bette. Sie bat ihn, er möchte sie entschuldigen; es thäte ihr leid, daß sie die Gesellschaft habe auf sich warten lassen, aber sie habe ihr Versprechen gänzlich vergessen. Der Viceroi würde ihr diese Unhöflichkeit noch vergeben haben; da aber die Gesellschaft in die Oper kam, spielte Gabrieli ihre Rolle äußerst nachlässig und kalt, und sang alle ihre Arien sotto voce, oder so leise, daß man sie kaum hörte. Dieß beleidigte den Viceroi; da er aber ein sehr gutblütiger, sanfter Mann ist, so wollte er ihr doch sein Ansehen nicht fühlen lassen; allein, da sie bey ihrer unverschämten Halsstarrigkeit verharrete, so zwang sie ihn endlich, ihr mit Strafe zu drohen, wenn sie sich länger weigern würde zu singen.

Auf diese Drohung ward sie hartnäckiger, als zuvor. Macht und Ansehen, sagte sie, wird nie etwas bey mir vermögen. Zum Schreyen könne er sie zwar bringen, aber zum Singen nimmermehr. Der Viceroi schickte sie auf diese Antwort in ein öffentliches Gefängniß, wo sie zwölf Tage aushalten mußte. Während dieser Zeit gab sie alle Tage die prächtigsten Gastmale, bezahlte aller armen Gefangenen Schulden, und theilte beträchtliche Summen an Wohlthaten aus. Der Viceroi mußte endlich seinen Zwist mit ihr aufgeben, und sie wurde unter dem Freubengeschrey der Armen in Freyheit gesetzt.

Sie sagte uns, sie habe verschiedene mahl mit den Unternehmern der englischen Oper in Unterhandlungen gestanden, aber nie den Entschluß fassen können, nach England zu gehen. Die Ursache davon ist nicht die schlimmste: „Ich bin nicht Herr meines Eigensinns, sagte sie;

die

die meistenmale ist er der meinige, und in England würde ich ihm am allerwenigsten nachhängen können. Fiele es mir einmal ein, nicht zu singen, so balgte mich der Pöbel herum, oder schlug mir vielleicht gar Arme und Beine entzwey; und in einer ganzen Haut schlafe doch immer gerne, wenn es auch gleich in einem Gefängnisse seyn sollte.“

6.

Nachricht von der Errichtung einer Musik- und Singschule zu Leipzig, von Hrn. Ziller.

Wie sehr sich Herr Ziller durch die Errichtung, und Leipzig durch die Unterstützung einer so vortrefflichen Anstalt, wie diejenige ist, von welcher wir hier Nachricht geben, um Musik und den Flor derselben überhaupt verdient mache, und noch machen könne, muß gewiß jedem einleuchten, welcher weiß, wie sehr seit einiger Zeit das eigentliche Studium der Musik bey uns vernachlässigt worden ist, und wie nothwendig es daher sey, diesem immer mehr und mehr um sich greifenden Uebel gehörig vorzubeugen. Jeder warme und einsichtsvolle Musikfreund wird daher einem so nützlichen, und von dem patriotischen Eifer seines Stifters zeugenden Institut, aufrichtigst die gehörige Unterstützung zu einer glücklichen Fortdauer wünschen, und gewiß nicht ermangeln, so viel an ihm liegt, ebenfalls dazu beizutragen, daß der wirksame und nützbare Einfluß desselben, auf die Verbreitung gesunder Grundsätze und achten musikalischen Geschmacks, befördert, und dadurch dem beynah schon allgemein eingerissenen musikalischen Verderben gesteuert, und kräftigst entgegen-gearbeitet werde. —

Welch ein angenehmer Gedanke muß es für Herrn Ziller seyn, wenn er an die künftigen Früchte seiner Bemühung-

mühungen denkt! Wenn er die Reime und Knospen unter seinen Augen aufschließen, aufblühen, reifen und die Gaufeleien der zügellosen Phantasie um sich her verdrängen sieht! — Aber auch, welcher schmeichelhafte Gedanke, welcher edle Ruhm für die Leipziger Patrioten, jede Bemühung, die sie von jeher für die Aufnahme und den Glor der Wissenschaften und Künste angewandt haben, durch die thätige Unterstützung einer Anstalt, welche den Glor einer der angenehmsten und nützlichsten Künste zur Absicht hat, noch so zu krönen! — — —

Ueber die innere Einrichtung dieses so schönen und viel versprechenden Instituts mag Hr. Hiller selbst reden; wir rücken daher seine Nachricht, so wie er sie selbst hat abdrucken lassen, wörtlich hier ein.

Zur Nachricht.

Die nachlässige Betreibung des Gesangstudiums unter den Deutschen wodurch eine der edelsten, und für das Herz interessantesten Künste, in ein bloßes Gaukelspiel einer zügellosen Phantasie, oder eines kahlen Mechanismus ausarten würde, hat manchem rechtschaffenen Musikfreund schon unangenehme Stunden gemacht. Was ich an meinem Theile, dem Verderben entgegen zu arbeiten, seit einigen Jahren versucht und gethan habe, ist denern bekannt, die die Vorreden zur Sammlung kleiner Clavier- und Singstücke gelesen haben. Wie weit ich nun meinen Plan verfolgt, und in wiefern mir derselbe gelungen ist, mache ich mit wahrem Vergnügen jetzt vorläufig bekannt. In meinem Tractate: Ueber das Studium der Musik, welcher künftigen Sommer, so Gott will, ans Licht treten soll, werde ich mich über alles weitläufiger und umständlicher erklären.

Die in Leipzig zu Stande gebrachte Musik- und Singschule hat zur Absicht, junge Personen, beyderley

G.

Geschlechts, im Gesange, und was dazu gehört, zu unterrichten; auch Studirenden, die sich zu musikalischen Aemtern bestimmen, vom wahren Guten und Schönen der Musik, und von den Pflichten ihres künftigen Berufs, richtigere Begriffe bezubringen.

Die Schüler werden in drey Classen, nach eben so viel Jahren, vertheilt. Die Anzahl derselben in jeder Classe ist gleichgültig: sie kann stark oder schwach seyn, so wie sich die Subjecte zusammen finden. Zu Johannis wird jedes Jahr der Unterricht vom Neuen angefangen.

Im ersten Jahre werden bloß die ersten Gründe der Musik gelehrt; es wird dabey für die Bildung der Stimme gesorgt, und mit Solseggiren zum sichern Treffen, und zur Tactfestigkeit Anleitung gegeben.

In der zweyten Classe, oder im zweyten Jahre, wird mit Wörtern gesungen. Chöre aus Opern, kleine Duetten für bloße Singstimmen, Chordle, leichte Motetten, in deutscher, lateinischer und italiänischer Sprache, werden dazu angewandt. Auch müssen die Schüler dieser Classe bey Aufführung einer Oper, eines Oratoriums, oder einer größern lateinischen Kirchenmusik die Chöre verstärken.

In der dritten Classe, d. i. im dritten Jahre, wird das Ariestudium vorgenommen, und alles bengebracht, was zum guten Vortrage, und zum Singen mit Ausdruck gehört. In Opern und Oratorien legen diese Schüler ihre Probe mit ganzen Rollen ab.

In der italiänischen Sprache wird sogleich, vom ersten Jahre an, Unterricht gegeben. Ein gleiches geschieht auch mit dem Clavierspielen, durch einen eigenen dazu bestellten Lehrer.

Drey Jahre werden also in dieser Schule erfordert, um mit allem durchzukommen, was zu einem Sänger gehört. Freylich müssen fleißige Wiederholung des Gelernten

lernten, und fortgesetzte Uebung noch ein oder ein paar Jahre darauf folgen, und alles mehr zur Reife bringen.

Auswärtige Subjecte werden, um einen nach den Umständen verschiedenen Preis, in Pension genommen, mit allen Nothwendigkeiten versehen, und finden, außer dem angezeigten musikalischen Unterrichte, auch noch Gelegenheit auf andern Instrumenten, ingleichen, wenn es nöthig ist, in der Religion, Geographie, Historie, Schreiben, Rechnen, und sofern es Frauenzimmer sind, im Stricken, Nähen, und andern weiblichen Beschäftigungen unterwiesen zu werden.

In Pension sind jetzt da, zwei junge Frauenzimmer aus Beraun in Böhmen, zwei Schwestern, Namens Podlesky, eine von 16. die andere von 13 Jahren.

Der ganze singende Chor bestehet zur Zeit aus

8 Soprani, worunter 6 Frauenzimmer,

6 Contr'alti, worunter 2 Frauenzimmer,

5 Tenori } von hier Studirenden. Unter den

5 Bassi } Frauenzimmern sind fünf, die den
Gesang als Dilettanten, bloß zu
ihrem Vergnügen studiren.

Für diejenigen, die künftig selbst Lehrer der Musik und Musikdirectoren abgeben sollen, wird jedes Winterhalbe Jahr eine historisch-theoretische Vorlesung über die Musik gehalten werden.

Zur Befestigung der Schüler in dem Erlernten, und zur Unterstützung dieses Instituts, werden auf einem dazu eingerichteten Saale, im Apelischen Hause am Markte, folgende Zusammenkünfte angesetzt:

1. Eine Musikübende Gesellschaft. Diese wird jährlich 3mal gehalten. Die Sängers der dritten Classe singen Arien, Duette, Terzette u. d. g. Die aus
der

der zweiten Classe, Chöre aus Opern. Concerte werden sowohl von Dilettanten, als eigentlichen Musikern gespielt. So ist auch das Orchestre aus beyden vermischet zusammen gesetzt.

2. Ein Concert spirituel im Advent und in der Fasten, worinne deutsche und italiänische Dratorien, lateinische Missen, Hymnen und Psalme aufgeführt werden. Auch hat es die Musikschule sich zum Gesetz gemacht, das höchste Geburtsfest Sr. Durchl. ihres gnädigsten Landesvaters, ingleichen das höchste Namensfest Ihrer Durchl. der gnädigsten Landesmutter, mit Aufführung einer italiänischen Oper, wie auch den höchsten Namenstag Sr. Durchl. des Churfürsten, den 5 März, mit einem De Deum laudamus, und einer Cantate zu feiern. Dem zu Folge sind im vorigen Jahre aufgeführt worden

1. Te Deum laudamus von Graun, den 5 März.
2. Le virtù appiè della croce von Hasse, in der Fasten.
3. L'Asilo d'Amore von Hasse, am 10 Julius.
4. Die Israeliten in der Wüsten, von Bach, im Advent.
5. Alcide al Bivio von Hasse, am 23 December.

Außer diesen noch einige Missen, Magnificat, Motetten, Psalmen und große Chöre aus Kirchencantaten.

3. Eine Chorübung, welche Sonnabends von 5 bis 7 Uhr, mit Begleitung der Orgel gehalten wird.

Sollten nun auswärtige Gönner und Freunde der Musik eine solche Gelegenheit benutzen, und unserer Sing-

Singschule ein oder das andere Subject anvertrauen wollen, so können wir über die Bedingungen leicht durch Briefe mit einander einig werden.

Diejenigen Freunde, welche zur Bekanntmachung dieser Nachricht an auswärtigen Orten beitragen wollen, dürfen bey mir nur so viel Exemplare abfordern lassen, als Ihnen zu dieser Absicht nöthig sind. Leipzig, den 3ten Januar. 1778.

Johann Adam Hiller.



V.

Litterarische Anzeigen.

I.

Petersburg, vom Jahr 1777.

Musikalische Preisaufgabe.

In der am 29 Oct. zu St. Petersburg gehaltenen Versammlung der dasigen kaiserlichen Akademie der Wissenschaften wurde der König von Schweden als Mitglied derselben ausgerufen, und die Preisaufgabe verlesen, für deren Auflösung eine goldene Medaille von hundert Ducaten ausgesetzt ist. Die Aufgabe ist von dem Akademicus, Herrn Euler, dem Vater, von welchem wir das bekannte Tentamen novae theoriae musicae haben, und besteht in folgendem: „Da die Theorie der Töne bereits zu einer Vollkommenheit gediehen ist, daß weder der Ursprung der Töne, noch ihre Fortpflanzung, noch die Quelle ihrer Verschiedenheit, in so weit sie entweder hoch oder niedrig, stark oder schwach sind, noch auch ihre andern Eigenschaften, auf welche sich alle Grundsätze des Wohlklangs gründen, nicht mehr unbekannt sind; so ist doch noch eine andere sehr wesentliche Verschiedenheit vorhanden, nämlich diejenige, welche die verschiedenen Selbstlaute A, E, I, O, U, hervorbringt, die uns noch gänzlich unbekannt ist, und deren deutliche und gründliche Erklärung diesem zufolge von großer Wichtigkeit ist, und sehr vieles zur mehrern Vollkommenheit der Theorie beitragen würde. Man fragt daher:

Was ist die Natur und das eigenthümliche Zeichen dieser so wesentlich von einander unterschiedenen Töne der Selbstlaute?

Und

Und da die Orgelbauer sich seit langer Zeit Mühe gegeben haben, in den Orgelwerken die menschliche Stimme, wiewohl annoch mit einem sehr schwankenden Erfolg, nachzuahmen, und sich hierzu gewisser Pfeifen bedienen, die fast durchgehends den zusammen gesetzten Selbstlaut Ae hervorbringen, so fragt man ferner:

Ist es nicht möglich, solche Instrumente zu machen, die der unter dem Namen der menschlichen Stimme bekannten Flöte ähnlich wären, und die die verschiedenen Selbstlaute A, E, I, O, U, vermittelst einiger Veränderungen in der Figur der Flöte, in dem Innern der Röhre, oder andern wesentlichen und auf die Art und Beschaffenheit des Tons Einfluß habenden Theilen, vollkommen nachahmen, als welche obigem Instrumente einen so angenehmen, als unter allen übrigen so vorzüglichen Wohlklang giebt?

Die Abhandlungen können in lateinischer, russischer, französischer oder deutscher Sprache geschrieben seyn, und werden bis zum December 1779 angenommen.

Die Einsendung geschieht an Herrn Sergei von Domaschneff, Director der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Petersburg.

Diese nämliche Akademie der Wissenschaften hatte schon vorher für das Jahr 1777 die Preisfrage aufgegeben:

Welches ist das wahre Wesen derjenigen Töne, die ein Rohr (eine Pfeife) von gleichem Diameter giebt, welches auf der Seite eine Oeffnung hat, und worinn besteht

der Unterschied der Höhe und Tiefe, die aus der Lage und Größe der Oeffnung entsteht?

Die Akademie hat schon eine deutsche Abhandlung über diese Aufgabe, mit der Devise: *Naturalium rerum explicatio infatigabilem affert voluptatem*, erhalten, ist aber nicht davon befriedigt worden, und hat daher die nämliche Frage noch einmal aufgegeben. — Weder die Versuche, welche der Verfasser der eingesandten Abhandlung anführt, noch die aus ihnen hergeleitete Theorie der Flötentöne, gehören eigentlich zu der von der Akademie vorgelegten Aufgabe, da diese eigentlich nur Flöten betrifft, die zwar eine Seitenöffnung haben, in welche aber dennoch die Luft von oben hinein geblasen wird. Die Akademie hat also beschlossen, eben diese Aufgabe auf das 1778ste Jahr zur gründlichern Auflösung aufs neue vorzulegen.

Selbst aus den Grundsätzen der mit den Versuchen übereinstimmenden Theorie ist schon vorlängst erwiesen, daß die Töne der Flötenröhren, die überall von gleicher Weite, und entweder an beyden Enden offen, oder auch beyde an einem Ende zugemacht sind, sich gegen einander wie die gegenseitige Länge der Röhre verhalten; und daß eben dieselbe Röhre, wenn sie an dem einem Ende zugemacht wird, einen um eine Octave niedrigeren Ton angiebt, als wenn beyde Enden offen sind; daß es sogar geschehen kann, daß solche Flöten, in die auf eine gewisse Weise von oben hineingeblasen wird, einen dreyfach, fünffach, und so weiter in ungeraden Zahlen, höhern Ton hervorbringen. Ob nun gleich diese und viele andere Wahrheiten mit dem größten Scharffinn bewiesen sind; so ist dennoch die Natur derjenigen Töne, welche Flötenröhren, in die man die Luft von oben hinein bläst, und die an der Seite oder der Länge nach hinunter mit Oeffnungen und Löchern versehen sind, von sich geben, noch
bey

ben weitem nicht hinlänglich, und eben so wenig erklärt, als die Verschiedenheit in Betracht ihrer Höhe oder Tiefe nach Maaßgabe der Lage und der Weite dieser Seitendöffnungen. Die Akademie wünschte daher hauptsächlich die Theorie solcher Töne erläutert und durch Versuche bestätigt zu sehen.

2.

London. Hier ist im vorigen Jahr herausgekommen: Beattie's Essays on the Nature and Immutability of Truth &c. (Versuche über die Natur und Unveränderlichkeit der Wahrheit &c.) die in verschiedenen einzelnen Abhandlungen bestehen, deren erste sich auch in einigen Capiteln mit Musik beschäftigt. Wir müssen uns hier bloß mit dem in den Monthly Reviews vom Monath Jul. 1777 erteilten Auszug begnügen, der hoffentlich hinreichend seyn wird, dem Leser so viel von den Bemerkungen des Dr. Beattie's bekannt zu machen, als zu einer litterarischen Notiz nöthig ist.

Der erste Versuch handelt überhaupt von der Poesie und Musik, in sofern sie unser Gemüth bewegen; und der Verf. zeigt, daß wahre Poesie, ohngeachtet ihrer anscheinenden Freyheit, eine vollkommen regelmäßige und vernünftige Sache ist; und daß nichts philosophischer seyn könne, als derjenige Theil der Kritik seyn sollte, wodurch die innern Charaktere der mancherley Dichtungsarten unterschieden werden müssen. In der Musik ist dieß genau der nämliche Fall, obgleich es hier von dem Verfasser nicht besonders angemerkt, sondern bloß allein von der Poesie gesagt worden.

Die fünf ersten Capitel dieses ersten Versuchs handeln ganz allein von poetischen Sachen; das sechste aber enthält besondere Bemerkungen über Musik, und ist in drey

Abschnitte getheilt. Der erste giebt einige allgemeine Anmerkungen über unsere natürliche Neigung zur Nachahmung, — über die verschiedenen Ursachen, welche zur Hervorbringung des Vergnügens mitzuwirken scheinen; das wir bey der tragischen Nachahmung menschlicher Handlungen empfinden, selbst wenn sie Mitleiden und Schmerz in uns erregen; — daß die Nachahmung eine reiche Quelle von Vergnügen sey, ic. Dieses sind aber eigentlich nur noch die Präliminarien zu diesem ersten Abschnitt; über das, was in der Folge desselben gesagt wird, wollen wir des Verf. eigene Worte anführen.

Soll ich diese und die vorhergehenden Meinungen auch auf die Tonkunst anwenden, die ich anderwärts eine nachahmende Kunst genannt habe, und die allgemein dafür gehalten wird? Soll ich sagen, daß einige Melodien gefallen, weil sie die Natur nachahmen, und daß andere, die die Natur nicht nachahmen, deswegen misfallen? — daß eine Melodie, welche z. B. Andacht ausdrückt, angenehm sey, weil sie jene Klänge nachahmt, wodurch sich Andacht von Natur selbst ausdrückt? — Eine solche Behauptung würde der Leser schwerlich billigen, ohngeachtet dem Anschein von Glaubwürdigkeit, den sie aus der genauen Analogie erhalten könnte, worinn alle schönen Künste und Wissenschaften miteinander stehen. Der Leser würde vielleicht fragen, worinn der natürliche Ton der Andacht bestehe? wo man ihn hören könne? wenn er gehört worden sey? — Was für eine Aehnlichkeit zwischen Handels Te Deum, und dem Ton der Stimme sey, der einem Menschen natürlich ist, welcher durch articulirte Klänge seine Verehrung gegen Gott und Vorsehung ausdrücken wolle? — Kurz, ich fürchte, daß die Kritiker ein wenig irre gegangen sind, die, in ihren Untersuchungen dieser Materie, Musik, Malerey und Poesie für bloß nachahmende Künste erklärt haben. Ich hoffe wenigstens, ohne Beleidigung sagen zu können, daß

daß ich, dieser Meynung zu Folge, mich überall sorgfältig gehütet habe, in unbegreifliche und verwirrte Gedanken zu gerathen, so oft ich vorhatte, andern diese Meynung durch Auseinandersetzung zu erklären.

Allein, wenn ich behaupte, daß Musik keine nachahmende Kunst sey, so geschieht es nicht aus Mangel an Achtung für die Meynung des Aristoteles, welcher im Anfang seiner Poetik das Gegentheil zu erklären scheint. Es ist nicht die ganze, sondern nur die meisten Theile der Musik, welche dieser Philosoph nachahmend nennt; und ich bin ganz seiner Meynung, sobald dieser Charakter nur einiger, und nicht der ganzen Musik beigelegt wird. Aber er spricht von der alten Musik, und ich von der neuern; und wer bedenkt, wie wenig wir von der erstern wissen, dem wird es kein Widerspruch scheinen, wenn ich sage, daß die eine sehr wohl nachahmend seyn konnte, ob es gleich die andere nicht ist.

Es gereicht auch der Musik zu keinem Nachtheil, wenn ich sie aus der Reihe der nachahmenden Künste austreiche. Ich halte sie für eine schöne Kunst, die großen Einfluß auf die menschliche Seele hat: ich gebe zu, daß sie durch ihr Vermögen, mannichfaltige angenehme Empfindungen in dem Zuhörer zu erregen, ihre nahe Verwandtschaft mit der Poesie beweist, und daß sie nie vortheilhafter erscheint, als wenn ihr die Poesie zum Dollmetscher dient; und ich bin überzeugt, daß, obgleich musikalisches Genie ohne poetischen Geschmack, und poetisches Genie ohne musikalischen Geschmack bestehen und existiren kann, doch beyde Talente, miteinander vereinigt, edlere Wirkungen hervorbringen können, als jede für sich allein. Ich weiß noch überdieß, daß die wesentlichen Grundregeln dieser Kunst eben so wahrhaftig und unwidersprechlich in der Natur gegründet sind, als die Grundregeln der Poesie und Malerey. Aber wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in einem guten Gemälde oder Gedichte

nachgeahmt sey, so finde ich, daß sich eine befriedigende Antwort geben läßt; hingegen, wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in Händels Wasser-Musik, oder in den 8 Concerten von Corelli, oder in irgend einem andern englischen oder schottischen Liede nachgeahmt sey, so weiß ich keine hinlängliche Antwort zu finden; — ob ich gleich nicht zweifle, daß sich ganz annehmbliche Sachen sagen ließen, oder vielleicht, nach mancherley feinen Bemerkungen gezeigt werden könnte, daß Musik durch das eine oder andere Hülfsmittel zu einer nachahmenden Kunst gemacht werden könnte, hauptsächlich, wenn mir erlaubt wäre, dem Worte nachahmend eine Bedeutung nach meinem Gefallen zu geben.

Musik ist nachahmend, wenn sie die nachgeahmte Sache dem Gemüthe augenblicklich vorstellt. Wenn eine Erklärung nöthig ist, und wenn wir es schwer finden, eine genaue Aehnlichkeit zu bemerken, so würde ich eine solche Musik keine Nachahmung der Natur nennen; sondern sie im Punkt der Aehnlichkeit mit jenen Gemälden vergleichen, worinn die Handlung nicht erkannt werden kann ohne die angehängte Erklärung des Malers, oder die Gattung des Thiers ohne darunter geschriebenen Namen. Aber unter der Nachahmung der Musik, und der Nachahmung der Maleren, ist ein wesentlicher Unterschied: — eine schlechte Maleren ist überall und auf alle Weise eine schlechte Nachahmung der Natur, so wie eine gute Maleren nothwendig eine gute Nachahmung der Natur seyn muß; hingegen Musik kann aufs strengste nachahmend, und doch unerträglich schlecht seyn; oder ganz und gar nicht nachahmend, und doch vollkommen gut. Ich habe gehört, daß das Pastorale in den 8 Concerten von Corelli (welches der Ueberschrift nach für die Christnacht componirt worden ist) eine Nachahmung des Gesangs der über Bethlehern schwebenden, und sich allmählig gen Himmel aufschwingenden Engel seyn sollte.

Die

Die Musik ist aber nicht so beschaffen, daß sie diese Idee selbst erregen könnte: und selbst mit Hülfe des Commentars erfordert sie eine lebhaft e Einbildungskraft, die mannichfaltigen Bewegungen und Melodien des Stücks mit den Bewegungen des himmlischen Heers zu verbinden; wenn sie z. B. zuweilen sich in die Höhe schwingen, und zuweilen wieder zurückkehren; wenn sie zuweilen an dem einen Orte des Firmaments singen, und zuweilen an dem andern; jezt ein- oder zweystrimmig, und dann in vollem Chor. Man sieht nicht deutlich, daß der Autor etwas hat nachahmen wollen; und ob er es gewollt hat, oder nicht, ist eine Sache von geringer Bedeutung: denn seine Musik wird noch immer gefallen, wenn an diese Tradition kein Mensch mehr denkt. Die Harmonien dieses Pastorals sind in der That so ungewöhnlich, und so zaubernd süß, daß es ganz unmöglich ist, nicht an den Himmel zu denken, wenn man sie hört. Demohngeachtet aber würde ich sie nicht nachahmend nennen; aber ich glaube, daß sie feiner und schöner sind, als irgend eine nachahmende Musik in der Welt.

Klänge an sich selbst können geradegu nichts anders als Klänge nachahmen, eben so wenig, als sie in ihren Bewegungen etwas anders als Bewegungen nachahmen können. Aber der natürlichen Klänge und Bewegungen, welche die Musik nachzuahmen geschickt ist, sind nur wenig. Denn, erstlich, müssen sie alle mit den Grundsätzen der Kunst übereinstimmen, und weder der Melodie noch Harmonie hinderlich seyn. Da nun der Grund aller wahren Musik, und das vollkommenste aller musikalischen Instrumente, die Menschenstimme ist; und daher auch zum Muster der musikalischen Tonleitern dient; so können Geräusche und unharmonische Töne von aller Art, die eine gute Stimme ohne Anstrengung nicht hervorbringen kann, nicht zur Musik gerechnet, sondern müssen von dieser angenehmen Kunst ausgeschlossen werden.

den. Denn es ist unmöglich, daß diese Klänge, die entweder im Singen oder im Sprechen eine unnatürliche Anstrengung erfordern, dem Zuhörer ein anhaltendes Vergnügen gewähren sollten. Ich sage: ein anhaltendes Vergnügen; denn ich läugne nicht, daß die übernatürlichen Klänge eines italiänischen Sängers Verwunderung und augenblickliches Vergnügen verursachen können: aber diese Klänge sind keine Musik; sie werden nicht ihres besondern Charakters, ihres Pathos wegen bewundert, sondern gleich dem Seiltanzen und Feuerfressen, bloß weil sie ungewöhnlich und schwer sind. — Ueberdies ist der Endzweck aller ächten Musik, gewisse Leidenschaften und Empfindungen, oder wenigstens gewisse Fähigkeiten, solche Eindrücke von Leidenschaften und Empfindungen anzunehmen, im menschlichen Gemüthe zu erregen. Da nun alle Empfindungen, über welche Musik einige Gewalt hat, von der angenehmen Art sind, so können in dieser Kunst keine andern Nachahmungen von natürlichen Klängen und Bewegungen statt finden, als solche, die angenehme Empfindungen einzulösen geschickt sind. Der Gesang gewisser Vögel, das Murmeln eines Flusses, das Jauchzen einer Menge von Menschen, der Tumult eines Sturms, das Brüllen des Donners, oder das Lauten der Glocken sind Klänge, die mit angenehmen und erhabenen Empfindungen übereinstimmen, und sowohl mit Melodie als Harmonie vereinigt werden können; diese mögen nachgeahmt werden, wenn der Künstler eine Gelegenheit dazu findet. Aber das Krähen eines Hahns, das Bellen der Hunde, das Mauen der Katzen, das Brüllen der Schweine, das Schnattern der Gänse, das Glucksen einer Henne, das Schreien eines Esels, das Knarren einer Säge, oder das Rumpeln eines Wagenrades würde die beste Musik lächerlich machen. Die Bewegung eines Tanzes, oder der prächtige Gang einer in Schlachtordnung gestellten Armee kann nachgeahmt werden;

den; aber der hinfende Trost eines Pferdes würde unerträglich seyn.

Anmerkung.

„Wir haben zwar hier nur das Amt eines litterarischen Anzeigers, und nicht des Kritikers; könnten folglich ruhig übergehen, was uns in den Meinungen des Verf. dieser Versuche anstößig und ungegründet scheint. Da es aber gerade einige Materien betrifft, die uns vorzüglich wichtig vorkommen, worinn wir mit dem Verf. nicht übereinstimmen können, so glauben wir, daß auch selbst hier einige kritische Bemerkungen nicht übel angebracht seyn werden.

Wenn der Verf. behauptet, daß Musik nicht füglich unter die nachahmenden Künste gerechnet werden könne, so behauptet er etwas, was ohnedem schon von tiefen Kennern der schönen Künste geglaubt worden ist. Ich sage von tiefen Kennern; weil es ihrer freylich noch nicht viele giebt, die sich von den Grundsätzen und Meinungen des Batteur in diesem Fall loszumachen, und ihre eigene Straße zu wandeln vermocht haben. Wenigstens giebt es aber doch einige; und dieses ist genug, der Meinung unsers Verf. ihre Neuheit zu benehmen. Daß diese Meinung nicht neu ist, wollen wir aber beyseite setzen, und unsere Erinnerungen und Anmerkungen bloß auf die Weise einschränken, womit er diese Meinung zu unterstützen glaubt. Sein Beweis, daß Musik nicht unter die nachahmenden Künste gehöre, lautet, wie wir schon gesehen haben, so: „Wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in einem guten Gemälde oder Gedichte nachgeahmt sey, so finde ich, daß sich eine befriedigende Antwort geben läßt; hingegen, wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in Handels Wassermusik, oder in den 8 Concerten von Corelli, oder in irgend einem

nem andern englischen oder schottischen Liede nachgeahmt sey,
 so weiß ich keine hinlängliche Antwort zu finden.“ Dieser
 Beweis sagt in der That viel zu wenig, oder vielmehr,
 er ist gar kein Beweis. Warum sollte man nicht ebensowohl
 bey gewissen Gattungen von Musik bestimmen können,
 was für ein Theil der Natur nachgeahmt sey, als
 bey einem Gemälde oder Gedichte? Sind Empfindungen
 und Leidenschaften nicht auch Theile der Natur, obgleich
 unkörperliche? Und sollte es durchaus unmöglich seyn, zu
 bestimmen, welche von diesen unkörperlichen Theilen der
 Natur, durch diesen oder jenen musikalischen Ausdruck
 verstanden werden sollen? Von den größern Schwierig-
 keiten, die sich bey einer solchen Bestimmung finden, wenn
 sie hinlänglich und befriedigend seyn soll, reden wir hier
 nicht; es versteht sich von selbst, daß es unendlich leichter
 ist, die Aehnlichkeit eines Gemäldes oder eines Gedich-
 tes mit gewissen körperlichen Gegenständen, oder Theilen
 der Natur, zu finden, als die feinen Verhältnisse und Ue-
 bereinstimmungen dunkler Gefühle, für die wir so häufig
 Worte und Ausdrücke vermissen, mit diesen nämlichen
 körperlichen Gegenständen. Ist dieß aber eine Folge,
 daß diese feinen Verhältnisse und Uebereinstimmungen gar
 nicht zu finden sind, weil sie jemand nicht finden kann, der
 sich vielleicht mehr mit der Untersuchung der körperlichen
 Theile der Natur beschäftigt hat, als mit den geistigen?
 Da so manches feine Verhältniß dieser geistigen Theile
 der Natur, mit den körperlichen, entdeckt ist, welches
 man vorher eben so unerforschlich fand, so läßt sich hoffen,
 daß es sich mit den übrigen noch unentdeckten und uner-
 karten eben so verhalten, und jede Schwierigkeit ver-
 schwinden werde, die bisher im Wege gestanden hat, so-
 bald man sich mit dem Wesen der geistigen Theile der Na-
 tur so gut wie mit dem körperlichen genau genug bekannt
 machen wird. — Also nicht aus diesem Grunde, sondern
 aus ganz andern Gründen muß Musik von den nachah-
 men-

menden Künsten ausgeschlossen werden. Der triftigste unter diesen Gründen ist unserer Meynung nach, folgender, der, so viel wir wissen, noch von niemand bemerkt worden. Wenn Musik eine getreue Nachahmerin der Natur seyn soll, so muß sie Empfindungen und Leidenschaften in einem so mangelhaften Zustande ausdrücken, als sie sich wirklich in der Natur finden. Drückt sie diese Empfindungen nicht getreu aus, wie sie in der Natur liegen, so ist sie keine Nachahmerin; und drückt sie sie so getreu aus, so hat sie keinen nützlichen Einfluß auf die Verbesserung und Verfeinerung unserer Gefühle. In dem einen Fall erhebt sie sich über die Natur; — sucht, wie Apelles, mehrere Schönheiten der Natur zusammen, um eine einzige vollkommene daraus zu bilden; — vermeidet alles Mangelhafte, was in der Natur mit dem Schönen vermischte ist; bildet sich mit einem Worte das, was die Maler Ideale nennen, und wird dadurch, statt einer Nachahmerin, selbst Schöpferin. In dem andern Fall aber, wenn sie nämlich die Natur getreu nachahmt, wie wir sie in ihrem mangelhaften Zustande täglich vor Augen sehen, kann sie nur das Unvollkommene unterhalten; das Behagen des unkultivirten Menschen an diesen natürlichen Unvollkommenheiten immer mehr und mehr befestigen und tiefer einprägen, statt daß sie sich es zur Pflicht machen sollte, es auszurotten und zu verdrängen; sie erniedrigt sich also dadurch zur niedrigen Sklavin, wenn sie Gutes und Böses mit gleicher Bereitwilligkeit nachahmt, und wird ein unnützes und gar schädliches Ding, da sie im entgegengesetzten Fall ein nützlich Werkzeug der Tugend und der Verfeinerung aller unserer Gefühle hätte werden können. Die schönen Künste und Wissenschaften, alle zusammen genommen, müssen uns Muster und Vorbilder von moralischer oder physischer Schönheit vorstellen, die so über uns erhaben sind, daß wir uns zu ihnen hinaufschwingen müssen; das heißt: diese

Diese Vorbilder müssen über, aber nicht wider die Natur seyn, so wie Religion über, aber nicht wider die Vernunft ist. Nur dann können sie nützliche Werkzeuge der Tugend werden, und unsere Empfindungen erhöhen und veredeln. Schwingen sie sich nicht höher, als die Natur selbst; copiren sie die Natur getreu so mangelhaft, wie sie ist, und suchen ihre zerstreuten Schönheiten von den unendlichen darunter gemischten Mängeln nicht abzusondern, und vollkommene Schönheiten oder Ideale aus vielen einzelnen zu bilden; so sind sie nichts besser, als Sklaven, die den niedrigen und lasterhaften Begierden ihres Herrn schmeicheln, anstatt daß sie sie zu unterdrücken, zu veredeln und zu verfeinern suchen sollten.

Keine von den schönen Künsten und Wissenschaften kann also nach unserer Meynung in allem Betracht eine Nachahmerin der Natur genannt werden, weil sie sich alle, wenn sie nützlich seyn wollen, über die Natur hinweg, und zu Idealen hinauf schwingen müssen. Wenn der Portrait-Maler noch so glücklich trifft, so hat er zwar die Natur nachgeahmt, aber noch lange das nicht geleistet, was die Malerei vermag, und was ein guter Historienmaler durch eine edle und rührende Geschichte leisten kann. Hier werden die einzelnen Züge aus der Natur zusammengefußt, die zum edlen und rührenden Charakter des Ganzen beytragen können, und vereinigt; dort aber so abgebildet, wie sie die gewöhnliche Natur vorstellt, sie mögen nun so häßlich oder so schön seyn, wie sie wollen. Was läßt sich aber von einer so getreuen Abbildung der unvollkommenen Natur für Einfluß auf die Verfeinerung und Erhöhung unsers Geschmacks für Schönheit erwarten? Keiner. Wenn Musik zur Nachahmerin der Natur gemacht wird, so ist sie gerade in dem nämlichen Fall. Es ist wahr, den meisten Menschen ist sie dann angenehmer, und genießbarer, als wenn sie sich von den Fesseln der Nachahmung, die ihr die Poesie so gerne anzulegen pflegt, losreißt, und schöne über die ge-

wöhn-

wöhnliche Natur erhabene Ideale schafft; aber woher kommt es? Dieß ist nicht der Fehler der Kunst; nicht der Mangel an wirklicher wahrer Schönheit dieser reizenden Ideale, sondern die Schuld unserer eingeschränkten Fähigkeiten, die uns den wahren vorzüglichen Werth derselben verkennen lassen, und bey eigensinnigen und unkultivirten Menschen sogar bisweilen Haß und Abscheu dagegen erregen. Wenn wir aber diese eingeschränkten Fähigkeiten, zum Maasstabe des Schwungs der Künste annehmen wollen, so hat es mit dem Werthe und Nutzen derselben ein Ende.

Daß in der wahren Musik keine andern Töne aus der Natur gebraucht werden dürfen, als solche, die von der Menschenstimme ohne Anstrengung hervorgebracht werden können, ist unwidersprechlich richtig. Wie kommt es aber, daß der Verf. demohngeachtet, ganz wider seinen Grundsatz, den Gesang der Vögel, das Murmeln eines Flusses, das Jauchzen einer Menge Volks, den Tumult eines Sturms, das Brüllen des Donners, das Klingeln und Läuten der Glocken, für Töne angiebt, welche schicklich in der Musik ausgedrückt werden können? Ist denn der Gesang der Vögel so beschaffen, daß er von der menschlichen Stimme nachgemacht werden kann? Finden sich vielleicht in dem unmusikalischen Zwitschern eines Vogels Verhältnisse, die der Mensch nachahmen kann, und die sich zu der Einrichtung seiner *Lamina spiralis* passen? Oder ist Klang schon Musik, ohne Rücksicht auf das Verhältniß mehrerer damit verbundenen Klänge? Was hat das Murmeln eines Flusses mit den Tönen der Menschenstimme für Aehnlichkeit? Was der Donner? Was der Tumult eines Sturms? Dieß sind Widersprüche, die wir nicht zusammenreimen können.

Auch das ist falsch, daß die Musik bloß über angenehme Empfindungen Gewalt haben soll, wie der Verf. behaupten will. Selbst dadurch wird es widersprochen, daß

daß er den Tumult eines Sturms, das Brüllen des Donners u. für Gegenstände der musikalischen Nachahmung erklärt, weil sie mit angenehmen und erhabenen Empfindungen einige Uebereinstimmung haben, und sich nach seiner Meynung sowohl mit Melodie als Harmonie sollen vereinigen lassen. Gehört denn die Empfindung, welche der Tumult eines Sturms erregt, unter die angenehmen oder erhabenen? Und der Donner, erregt er nicht, seiner Pracht und Majestät ungeachtet, Grausen und Schrecken? Und ist Grausen und Schrecken angenehm? Wir wollen nicht behaupten, daß dergleichen Dinge durchaus nicht nachgeahmt werden dürfen; wir wissen, wie häufig es schon geschehen ist, und wie unzufrieden mancher sonst schätzbarer Künstler werden würde, wenn man ihm diese schönen Mittel, sein Genie spielen zu lassen, benehmen wollte. Aber es bleibt doch immer ausgemacht, daß die Nachahmungen solcher Gegenstände im Grunde unter die unwichtigsten und vollkommen entbehrlichen Dinge der Kunst gerechnet werden müssen, und daß sie dem Grundsatz des Verf. geradezu entgegen sind. Dieser Grundsatz hätte dem Verf. zur Anleitung dienen können, sichere und zuverlässige Gesetze aufzusuchen, nach welchen sowohl die Arten der Klänge, als die Gattungen der Empfindung zu bestimmen sind, welche Musik nachahmen und ausdrücken kann. In beiden Fällen zugleich hätte er ihn auf einen sichern Pfad leiten können; in Absicht der Klänge, wenn er sich gefragt hätte: welche die Menschenstimme nachzuahmen vermag? — und in Absicht der Empfindungen: zu welchen Empfindungen die mannichfaltigen Klänge, die in dem Gebiete der menschlichen Seele liegen, Anlaß geben können? In dem einen Fall würde er gefunden haben, daß die meisten seiner angeführten Gegenstände der musikalischen Nachahmung außer dem Umfange und Vermögen der Menschenstimme liegen; und im zweyten, daß sie Töne hervorbringen kann, die

die nicht bloß angenehme, sondern auch traurige, schreckliche und also auch unangenehme Empfindungen zu erregen vermögen.“ Wir lassen nun den Verf. selbst wieder reden.

Es giebt eine andere Gattung von Nachahmung durch Klänge, die in der Musik nie weder gehört noch gesehen werden sollte. Die lokale Erhöhung eines Gegenstandes durch hohe Noten, und ihre Erniedrigung durch tiefe Noten auszudrücken, ist nichts besser, als ein jedes einfältiges Wortspiel, oder eine Posse. Wir nennen die Töne hoch oder tief, in Rücksicht auf ihre Lage oder Stelle in dem geschriebenen Notenplan. Es würde gar nicht unnatürlich gewesen seyn, wenn man die Zeichen der höchsten Töne ganz unten, oder die Zeichen der tiefsten Töne ganz oben aufs Linien-system gesetzt hätte, wenn es durch Gewohnheit oder einen Zufall so eingeführt worden wäre. Und man hat Ursache zu glauben, daß sich wirklich etwas diesem ähnliches in der Scala der Alten findet. Wenigstens läßt sich beweisen, daß bey den Römern der tiefste und gröbste Ton, Summa, und der schärfste und höchste, Ima genannt wurde, welches vielleicht von dem Bau ihrer Instrumente herkömmt, indem die Saite, welche den erstern angab, der Stelle nach höher, die andere aber niedriger gelegen haben kann. — Und doch giebt es viele, die ein musikalisches Stück für sehr fehlerhaft halten würden, in welchem auf das Wort Himmel, ein tiefer, und auf das Wort Hölle, ein hoher Ton gesetzt wäre.

Unser Verf. verfolgt diesen Gegenstand noch weiter, um sowohl den Umfang als den Werth der nachahmenden Musik zu zeigen. Ihr Umfang erstreckt sich, nach seiner Meinung, bloß auf jene natürliche Klänge und Bewegungen, die an sich selbst angenehm, mit Melodie und Harmonie übereinstimmend, und mit angenehmen Gefühlen und Empfindungen vergesellschaftet sind. Ihr Werth

ist so unbeträchtlich, daß sie der bloßen instrumentalen Musik weit eher schadet als nützt; und vokale Musik bedient sich ihrer bloß als eines Hülfsmittels zum Ausdruck, ausgenommen in einigen seltenen Fällen, wo die Nachahmung an sich selbst schon sowohl ausdrückend als angenehm ist, und doch auch nicht außer der Gewalt der Menschenstimme liegt. Es muß hier angemerkt werden, daß unser Verf. unter nachahmender Musik überall solche Musik versteht, die natürliche Klänge und Bewegungen nachahmt.

Musik ist nach Dr. Beattie's Meinung nicht deswegen angenehm, weil sie nachahmend ist, sondern weil gewisse Melodien und Harmonien ein Vermögen haben, gewisse Leidenschaften, Gefühle und Empfindungen in der Seele zu erregen; und folglich entspringt das Vergnügen, welches wir bey Melodie und Harmonie empfinden, selten oder nie aus jenem Vergnügen, welches unser Gemüth von der Nachahmung der Natur erhält.

Im zweyten Abschnitt wird der Natur dieses Vermögens etwas nachgeforscht, und versucht, die Ursachen dieses Vergnügens, welches die Menschen von der Musik erhalten, aus Grundsätzen zu erklären, die auf dem Bau des Menschen gegründet sind. Der Verf. liefert keine vollkommene gründliche Untersuchung dieses Gegenstandes, sondern giebt nur wenige beyläufige Anmerkungen darüber; und da er keine eigentliche Theorie davon zu geben gedachte, auch die Hauptsache, so unterhaltend sie auch seyn mag, nicht von großem Nutzen und großer Wichtigkeit ist, so ist er in seinen Behauptungen weder positiv, noch in seinen Raisonnements dunkel oder unverständlich.

Der dritte Abschnitt enthält Nachmassungen über einige Sonderbarkeiten von Nationalmusik; wir müssen aber über das, was der Verf. hierüber sagt, den Leser aufs Buch selbst verweisen. Er zeigt in allem, was er über

über Musik sagt, einen warmen Eifer für die Ehre einer Kunst, die er für geschickt hält, nicht bloß zum Werkzeug des Vergnügens, sondern auch der Tugend dienen zu können.

Wir freuen uns, unsern Lesern eine deutsche Uebersetzung dieser Versuche ankündigen zu können, die durch die Wengandische Buchhandlung in Leipzig besorgt ist, wie wir aus dem deutschen Museo vom Julius 1777 gesehen haben.

3.

Eben daselbst sind einige Nachrichten vom Hrn. Harrison, Erfinder und Verfertiger des berühmten Zeithalters, die Meeresslänge zu bestimmen etc. bekannt gemacht worden.

In diesen Nachrichten wird erwähnt, daß in einem kleinen Werkchen von Hrn. Harrison: Description concerning such a mechanism as will afford a nice and true mensuration of time &c. 8. 1775. verschiedenes die Musik betreffendes vorkomme. Dieses soll darin bestehen, daß es eine Vorstellung einer neuen musikalischen Leiter, oder mechanischen Eintheilung der Octave enthält, nach dem Verhältniß, welches der Radius und Diameter eines Kreises, in Hinsicht auf den Umkreis, mit einander haben. — In seiner Jugend soll Hr. Harrison der Anführer einer berühmten Gesellschaft von Kirchsängern gewesen seyn, und ein sehr feines Ohr für Musik gehabt haben. Man sagt daher auch von seinen Erfahrungen über den Ton, und von einem sehr seltenen Monochorde nach seiner Einrichtung, daß sie eine eben so große Genauigkeit an sich haben sollen, wie sein Zeithalter. Wir hoffen von diesen Erfahrungen über den Ton, und von diesem gerühmten Monochorde nächstens nähere Nachrichten ertheilen zu können.

4.

Rom. Hier ist bey Venanz. Monaldini heraus-
 gekommen: Descrizione degli stromenti armonici di
 ogni genere, del Padre Bonanni, edizione riveduta,
 corretta, ed accresciuta dall' Abbate Giacinto Ceruti,
 ornata con 140 rami incisi da Arnoldo Wamensis.
 rout. 1776. 4.

Dieses Werk ist bey eben diesem Verleger auch unter
 dem französischen Titel: Description des instru-
 mens de Musique &c. zu haben. Bonanni gab es
 schon im vorigen Jahrhundert unter dem Titel: Cabinet-
 to armonico heraus, und wurde durch ein Cabinet von
 musikalischen Instrumenten neben dem Collegio romano
 dazu veranlaßt. Es enthält viel gelehrte Untersuchungen
 über die Instrumente der Alten, aber sehr schlecht ge-
 schrieben. Jetzt hat es der Abt Ceruti verbessert, und
 erst les- und brauchbar gemacht.

5.

Paris. Nouveau Systeme de Musique theorique
 et pratique, par M. Mercadier de Belesla. Bey Das-
 lade, 1776. 301 Seiten in 8. —

In dem Journal des Scavans vom May 1777 findet sich
 eine ausführliche Anzeige dieses Werks; sie ist aber
 entweder von jemand gemacht, der seinen Autor nicht ver-
 standen hat, oder das Werk muß sehr verwirrt, und mit
 falschen harmonikalischen Grundsätzen angefüllt seyn. Wir
 wollen nicht entscheiden, welcher von diesen beyden Fäl-
 len der wahre sey; halten aber nicht dafür, daß es sich
 der Mühe verlohne, den Leser, durch einen Auszug aus
 einer so beschaffenen Anzeige, die Bemerkung selbst ma-
 chen zu lassen.

6. Pa.

6.

Paris. Ben Lottin dem ältern ist herausgekommen: Methode nouvelle pour apprendre facilement le Plain-chant avec quelques exemples d'Hymnes et des Prose; Ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l'Office-Divin, ainsi qu'aux Organistes, Serpens et Basses-Contres, tant des Eglises où il y a musique, que de celles où il n'y en a point. Par M. Oudeux, Pretre, Chapelain, Pontoyeur, et Musicien de l'Eglise de Noyon, seconde edition, revue, corrigée et augmentée. 1776, avec approbation et privilege du Roi.

Die Grundsätze des Kirchengesangs sind in Fragen und Antworten abgefaßt, und zielen hauptsächlich dahin, die Dauer jeder Note fühlbar zu machen, und ein gewisses Maaß zu finden, wodurch Text und Melodie zugleich auf die beste Art gesungen werden muß. Der Bischof von Noyon hat erlaubt, diese neue Methode in seiner Diöcese einzuführen, weil er sie für sehr bequ沿海 gehalten hat, den Kirchengesang zu erleichtern, und den Geschmack daran zu verbreiten.

7.

Paris. Hier sind 3 kleine Brochüren herausgekommen, über Musik und Oper, die wir nicht unangezeigt lassen können.

Die erste führt den Titel: Reflexions sur l'Opera; Betrachtungen über die Oper, 60 Seiten in 8.

Es werden darinn die zuträglichsten Mittel angegeben, das Schauspiel zu unterhalten und zu bereichern. Nebenher thut auch der V. einige Ausfälle auf diejenigen, die so sehr darauf erpicht sind, den Charakter der französischen

fischen Nationalmusik zu reformiren. Er sagt: die französische Oper sey ohne Zweifel das mannichfaltigste, edelste und prächtigste Schauspiel, das nur je ein Volk gehabt habe. Frankreich könne es mit Recht ein Nationalschauspiel nennen, und gegen das italiänische verglichen, müsse es den Preis erhalten; daher sey es nicht zu rathen, davon abzugehen.

Ferner wünscht der Verf. daß die Verwaltung des Schauspiels hinlängliches Ansehen haben möchte, um auf eine strenge Ordnung und Disciplin halten zu können, und daß sie durch eine aus Künstlern und Leuten von Geschmack bestehende Gesellschaft unterstützt würde. Hauptsächlich bedauert er, daß noch keine ordentliche Singschule etablirt ist, da dieses doch die Grundlage zur guten Einrichtung einer Oper seyn sollte. So viel wir wissen, so ist jetzt dieser Wunsch durch das dem Hrn. Piccini untergebene Institut erfüllt worden.

8.

Die zweite Brochure, von 3 Seiten in 8, hat den Titel: *Lettre à M. le Baron de la Vieille-Croche* über *Castor und Pollux*, eine Oper, die den 10 May 1777 zu Versailles aufgeführt wurde.

Der Verfasser sagt seine Meinung über die französische Musikkattung, und behauptet, sie sey derjenigen vorzuziehen, die man den Franzosen jetzt mit aller Gewalt aufdringen wolle. „Der Himmel bewahre mich, sagt er, daß ich nicht die tapfern Anhänger des Ritters Gluck vor den Kopf stoße, noch auch jenen treuherzigen Fanatikern Verdruß mache, die den ausländischen Musketten alles aufopfern, und die einheimischen Musen mit Füßen treten wollen; aber ich wage es doch, mitten unter diesen unbescheidenen Reformatoren meine schwache Stimme zu erheben, und zu sagen, daß man den Nationalkünstlern,
auch

auch selbst bey minderm Verdienst, doch den Vorzug geben müsse, um sie dadurch aufzumuntern, jenen nachzuweifen.“

„Es ist ausgemacht, fährt er fort, daß die Musik vervollkommen worden ist, hauptsächlich in demjenigen Theil der Harmonie, der die Wirkungen des Recitativs und des Gesangs überhaupt unterhält und verstärkt; aber hat man diese nützlichen und gefährlichen Mittel nicht zu sehr gemisbraucht, indem man Nebennoten, und oft unnatürliche und nicht zum Thema gehörige Töne mit einem Accompagnement überlud, das die Hauptsache eben so schwächte, wie eine Reihe von Adjectiven den natürlichen Nachdruck eines bloß notwendigen Substantivs schwächt? Bekönnt das Ohr, anstatt einer leidenschaftlichen Scene, etwas anders, als ein Geräusch, welches die Inhaber des Parterre für neue Musik annehmen? — Ein enthusiastischer oder vielleicht gar gedungener Schreier ruft sodann sein Bravo, und gleich ist die ganze Versammlung in Convulsion.“

Am Ende wünscht der Verf. daß man doch so viel wie möglich, die erhabene Einfachheit der uralten Declamation beybehalten, und anstatt der continuellen Wäffe, und nur dann und wann, ganz sparsam, Accompagnement beyfügen möchte. Er glaubt, das Recitativ würde dadurch interessanter werden, anstatt, daß jetzt das gar zu häufige chromatische Laufwerk den Hauptgesang verbunkelt und vergessen mache.

9.

Die dritte und wichtigste Brochüre soll vom Herrn von Marmontel seyn, und ist betitelt: Essai sur les révolutions de la Musique en France (Versuch über die Revolutionen der Musik in Frankreich), in 8. von 38 Seiten.

Voll von guten und feinen Bemerkungen, die von einer Vernunft zeugen, die die Schwärmerey und der

3 4

Par-

Parthegeist, ungeachtet ihrer fast täglichen Anfälle, heißenden Kritiken und Spöttereien, nicht haben schwächen können. Vielleicht sind noch nie in einem gelehrten Streit so kleine und niedrige Kunstgriffe angewendet worden, wie in diesem Geschmackskrieg; nur haben die unbilligsten die Unannehmlichkeit erlebt, die Lächer nicht immer auf der Seite derjenigen zu sehen, die Lachen erregen wollten.

Der Verf. dieses Werkchens hat sich aber durch nichts abhalten lassen, mit gesunder Vernunft über den wahren gegenwärtigen Zustand, über den Fortgang und den Charakter der Musik zu urtheilen, und über das, was der den Franzosen beynahe mit Gewalt aufgedrungene Reformator Glück eigentlich gethan hat, seine ungeheuerliche Meynung zu sagen. Einige seiner Urtheile sind so vortrefflich und richtig, daß wir etwas davon auszeichnen müssen.

„Warum sollte man, sagt er, in der Musik nicht eben das thun, was man in der Poesie gethan hat? Mit Schreien, Heulen und schrecklichen und fürchterlichen Tönen drückt man Leidenschaften aus; aber diese Accente, wenn sie in der Nachahmung nicht verschönert werden, erregen, so wie in der bloßen unnachgeahmten Natur, den Eindruck eines Leidens. Wenn man nur gerührt und bewegt seyn wollte, so sollte man unter das Volk gehen, und eine Mutter, die ihren Sohn verliert, oder Kinder, die ihre Mutter verlieren, anhören; hier ist es, wo der Ausdruck des Schmerzens ohne Kunst ist; hier ist es auch, wo er sehr stark ist. Aber, welches Vergnügen verursachen uns so traurige Rührungen? Der Schmerz, welcher im Schauspiel erregt wird, muß Balsam in der Wunde zurücklassen. Dieser Balsam ist das Vergnügen des Geistes oder der Sinne; und die Ursache dieses Vergnügens ist in der Poesie nichts anders, als die Erhabenheit der Gedanken, Empfindungen und Bilder,
die

Die edle Fierde des Ausdrucks, und der Reiz schöner Verse. In der Musik muß sich ein ähnliches Vergnügen unter die schmerzhaften Eindrücke mischen; und die Ursache desselben muß, so wie beim Dichter, in der Kunst des Musikers liegen; in der Kunst, dem musikalischen Ausdruck einen Reiz zu geben, den das Schreien, die Klagen, und die traurigen oder schmerzhaften Accente der Leidenenschaften in der Natur nicht haben. Vom lyrischen Theater den melodischen Gesang verbannen zu wollen, ist also ein eben so sonderbarer Einfall, als wenn man dem Trauerspiel seine schönen Verse rauben wollte. Aber noch sonderbarer ist der Gedanke, die Deklamation mit Fragmenten eines zerstückelten Gesangs durchmengen zu wollen. Warum sollte man einen Gesang nicht endigen, den man anfängt? Oder, warum fängt man einen Gesang an, wenn man ihn nicht endigen will? Was ist eine unterbrochene Deklamation, die einen heftigen Anlauf zu nehmen scheint, aber gleich wieder fällt, und sich nur schwerfällig fortbewegt? Es giebt nur eine einzige Entschuldigung für den Nachahmer, der sich von der Natur entfernt: und diese besteht darin, daß er nur das Vergnügen der Kunst verschaffe.

„Mit einem Wort, die Melodie ohne Ausdruck hat wenig Werth; der Ausdruck ohne Melodie einigen, aber noch lange nicht genug. Ausdruck und Melodie, beyde auf dem höchsten Grad, den sie erreichen können, vereinigt, das ist das Problem der Kunst; es kommt noch darauf an, zu sehen, wer uns die Auflösung dieses Problems geben wird.

„Die Italiäner haben sie gesucht; sie haben angefangen, wie wir. Ihre Musik war zu den Zeiten des Julli mit der seinigen einerley. Sie bemüheten sich, ihr mehr Stärke und Ausdruck zu geben; aber ihre wahre Vollkommenheit erhielt sie erst in dem Augenblick, da Vinci zuerst den periodischen Gesang erfand, den Ge-

sang, der in einer reinen, zierlichen und aneinanderhängenden Zeichnung, dem Ohr, so wie der Period dem Geist, die Entwicklung eines vollkommen gut ausgedrückten Gedankens vorstellt. Dieß war der Zeitpunkt, an welchem das große Geheimniß der Melodie entdeckt wurde.

„Die Griechen, nachdem sie den oratorischen Perioden erfunden hatten, fühlten, daß man außer dieser schönen Form nichts mehr verlangen könne; sie schränkten daher ihre Beeiferung bloß darauf ein, diese Erfindung immer zierlicher und wohlklingender zu machen. Die Italiäner, nachdem sie die musikalischen Perioden erfunden hatten, machten es eben so; sie blieben dabey stehen, so wie bey der vollkommensten Form, die man dem Gesang nur jemals würde geben können; und nicht allein in Arien, sondern auch in Duetten, Terzetten, in Sätzen von mannichfaltiger Harmonie, haben alle Musiker, die nur je in Europa berühmt gewesen sind, Leo, Pergolesi, Porpora, Buranello, Jomelli, Majo, Sasse, Perez, Trajetta, Sacchini, Piccini, Gretry, Anfossi, u. alle haben, den einzigen Ritter Glück ausgenommen, den periodischen Gesang als das Meisterstück der Melodie, und als den höchsten Grad der Zierde, Richtigkeit und Schönheit angesehen.

„Die Frage ist also jetzt, ob man diese periodische Form des Gesangs bloß der Instrumentalmusik überlassen, und sie von der lyrischen Scene ausschließen soll, wie uns die Partisanen des Ritters Glück rathen, oder ob sie nach dem Beispiel der Italiäner auf dem Theater beygehalten werden kann?

„Wer wird diese Frage entscheiden? Die Erfahrung. Alles übrige kann uns hintergehen. Das Ansehen ist verdächtig, die Beispiele sind zweydeutig, die Vermunft selbst hat oft zwei Seiten, und jeder glaube sie auf seiner Seite zu haben. Wir wollen auf alles dieses mis-

tran-

Italiſch ſeyn, und den Beyfall, den Italien und ganz Europa dieſer Art von Muſik ſeit 50 Jahren gegeben hat, für nichts rechnen. Italien und ganz Europa hat hintergangen werden, und ſich ſodann an ein Vorurtheil halten können. Aber mit der nämlichen Aufrichtigkeit müſſen wir auch geſtehen, daß die Autorität des Ritters Glück und ſeiner Anhänger nicht im geringſten entſcheidender iſt.“

Wir werden ſehen, was man auf dieſe Gründe antworten wird. Dem Anſchein nach aber, wird ſich das Blatt umwenden, und die, welche dem Reformator der franzöſiſchen Muſik ihren Beyfall am lautesten zugeſchrien haben, werden vielleicht im kurzen ebenfalls am lautesten ihre Unzufriedenheit darüber zu erkennen geben.

10.

Paris.

In den Melanges litteraires des Hrn. Dorat vom 3. vom März und April 1777 finden ſich ein paar ſatyrifche Briefe über die Oper, von einem Irländiſchen Choregraphen. In dem erſten wird, um die pantomiſchen Ballette lächerlich zu machen, die Sündfluth, als ein ſehr erhabener Gegenſtand, vorgeschlagen. In dem zweyten ſpottet er über die gegenwärtige Muſik der Franzoſen. Er will ſie bereden, den chineſiſchen Virtuosen Dierlipipi nach Paris zu berufen: „C'est, ſagt er, une très bonne politique que de negliger les talens qu'on a chez ſoi, pour accueillir ceux qui ont le mérite éminent d'être étrangers - - Vous poſſédez un Allemand et un Italien; faites venir un Péruvien ou un Chinois, rien ne manquera à votre gloire, ni à votre muſique.“ In der Gazette univerſelle de Litterature von Zwenbrücken wird dafür gehalten, die Spötterey des zweyten Briefs ſey weniger glücklich als des erſten,

ken, und es werden einige Betrachtungen darüber gemacht, die wir hier einrücken wollen. „Wir sind, sagt der zweybrückische Gazetier, jezt nahe dabey, der Barbaren zu engehen, warum sollten wir uns wieder hinein stürzen wollen? Warum halsstarrig glauben, daß wir eine Musi hätten? Warum nicht sehen, daß die Italiäner in allen Künsten unsere Lehrmeister gewesen sind? daß wir ohne sie vielleicht weder Maler, Bildhauer noch Baumeister hätten? daß es bloß von ihnen kommt, daß wir Musiker haben können, und daß wir uns glücklich zu schätzen haben, daß einer der größten Meister dieses Vaterlandes der schönen Künste unter uns wohnen will? Wenn er durch die That wird bewiesen haben, daß man auch unserer Sprache jene bezaubernde Melodie anpassen kann, wenn unsere Künstler anfangen werden, sich nach diesem Muster zu bilden; wenn man eine Ecole de Musique wird errichtet haben, wie man eine für die Malerey und Bildhauerkunst hat; wenn ein Conservatorium, welches unter der Aufsicht eines solchen Mannes, wie Piccini ist, steht, die wahren Grundsätze dieser so wenig erkannten Kunst unter uns festgesetzt haben wird; dann erst wird es uns erlaubt seyn, zu sagen: wir haben auch eine Musi, und wir können den Beystand der Fremden entbehren.“ Wir setzen nichts weiter hinzu, als daß unter dem Deutschen und Italiäner, denen der Irländische Sängemeister den chinesischen Virtuosen Vitrilipipi gerne noch zur Gesellschaft geben will, niemand anders als der Richter Gluck und Piccini zu verstehen sind.

II.

Zu den litterarischen Monaten von Wien, hat Hr. Kiebel verschiedene kleine französische Schriften angezeigt, und dabey Gelegenheit genommen, den Gluckischen Partisanen manches zu sagen, was zu ihrem Vergnügen be-
beytra-

beitragen kann. Wir halten es für Pflicht, diese kleinen Triumphe unsern Lesern nicht vorzuenthalten, und wollen zum Beweis, unserer Unpartheylichkeit dem Hrn. Kiedel einige Wunderdinge nacherzählen, die wir gewiß nicht sagen würden, wenn wir partheyisch wären. Der einsichtsvolle Leser wird schon wissen, was er davon zu denken hat, und da, wie wir aus einigen vorher angezeigten Schriften schließen können, des Triumphirens doch bald ein Ende seyn wird, so können wir ohne Bedenken den Glücklichen diese kleine Freude noch machen.

La Sœur perdue à l'Opera, à Avignon et se trouve à Paris, chés Esprit. 1776, 26 S. in 8. Hr. Kiedel hält es für eine der lesenswürdigsten Schriften über die *Alceste* von Gluck, und sagt, man erkenne darinn bald die starke Schreibart und die musikalischen Einsichten des Hrn. Arnould, *) und sie habe außerdem gerade so viel Witz und Laune, daß unsere Wisler und Launer ganze Bände damit füllen könnten.

Diese kleine Schrift giebt Hrn. Kiedel zugleich Gelegenheit, einige Anekdoten zu erzählen. Ritter Gluck hatte durch seine *Iphigenie* und durch seinen *Orpheus* zu Paris eine große Revolution verursacht. Man wollte keine der vorigen Opern mehr hören, nachdem man diese Meisterstücke gehört hatte, man wollte den Meister zu Paris fixiren; aber unsere Monarchen in Wien fesselten ihn. Doch konnte er es dem Wunsche der Gallier, die ihn anbetten, nicht versagen, ihnen noch *Alceste* zu geben, die schon vorhin in Deutschland bekannt war, weil man sie zu Wien gehört, und zu Berlin nicht gehört, aber getadelt hatte, wie man es gewohnt ist.

Eine

(*) Der nämliche, von welchem im ersten Bande der Bibl. die kleine Schrift, über die Musik des Ritter Gluck, beurtheilt worden ist. Er heist also nicht Arnould, wie er dort genannt worden, sondern Arnould.

Eine seltsame Cabale widersehte sich der *Alceste*, und selbst der Empfindung derer, die Urheber der Cabale waren. Die Demoiselle Arnoult hatte in der *Iphigénie* und im *Orpheus* die erste Rolle gespielt; dieser Rolle und dem Unterrichte des Meisters hatte sie ihren ganzen Ruhm zu danken. Sie buhlte um die Rolle der *Alceste*; Gluck aber glaubte, daß ihre Brust nicht stark genug sey, um so viele Arien auszuhalten, und gab daher diese Rolle der Demoiselle Rosalie le Vasseur, die bisher nur Nebenrollen gespielt hatte. Jene ergrimmte; und empörte einen großen Theil des Publici wider die neue Oper. Die Schreiber mußten schreiben, die Sprecher sprechen, die Cabalisten cabaliren; und ehe noch die Oper aufgeführt ward, machte man schon bekannt, daß sie fallen würde.

Sie fiel nicht; denn Rosalie und le Gros spielten so glücklich, daß selbst die angestifteten Gegner der Oper weinten, und nur weinend sagen konnten: cela ne vaut rien. Anfangs zwar schien der Beifall nicht allgemein; aber er vermehrte sich bey jeder Vorstellung, gleichwie man ein Gemälde von Raphael immer schöner findet, jemehr man es betrachtet. Die Oper wurde fortgegeben, und am Ende vereinigten sich alle Stimmen. Die Urheber der Cabale wurden ausgezischt; und dem Ritter Gluck wird in dem großen Saale der königl. Akademie der Musik noch bey seinem Leben ein Denkmal errichtet: sein Bustro, neben Lulli, Rameau und Quinault. Selbst die Königin hat dazu subscribirt. Diese Ehre eines Monuments für einen lebenden großen Mann ist, Monarchen ausgenommen, in Frankreich bisher nur dem einzigen Voltaire widerfahren. Und für einen Deutschen! In der Hauptstadt Frankreichs!

Jetzt wird (seht Hr. Niedel diesen Erclamationen noch hinzu) dieser große Tonkünstler von den Franzosen selbst aufgefordert, die *Arnade* von Quinault, die

die Lulli bekanntermaassen schon componirt hat, aufs neue nach seiner eigenen Art zu setzen. Ein neuer Triumph!

12.

Lettres sur les Drame opera. A Amsterdam, et se trouve à Paris, chés Esprit. 1776. 55 S. in 8.

Eine kurze Theorie der Oper mit eingestreuter Kritik. Der Triumph für die Gluckisten liegt in folgenden Worten: La Musique d'expression, la seule vraiment dramatique étoit à peine soupçonné en France, quand le Chevalier *Gluck*, qui de l'aveu de l'Europe entière, est celui de tous les Musiciens, qui a porté son art le plus loin dans cette partie, arriva à Paris.

13.

Le Souper des Enthousiastes. A Amsterdam, et se trouve à Paris chés L. Collet, Imprimeur-libraire. 1776. 41 S. in 8.

Ist eine Kritik über die *Alceste* von Gluck. Ein Abt giebt seinen Freunden zu essen. Man spricht von der *Alceste*, ein Lustigmacher bonmotisirt dagegen, sagt, sie sey gut bey einem Leichencondukt aufgeführt zu werden: die Lacher sind auf seiner Seite. Der Abt läßt sie sich satt lachen, bringt sie aber endlich zu einer Wette, die er gewinnt, nachdem sie alle die *Alceste* dreyimal mit Aufmerksamkeit gehört haben. Der Abt ergreift diese Gelegenheit, das ganze Meisterstück genau zu analysiren, nicht nach der musikalischen Grammatik (denn diese hat er wahrscheinlich nicht verstanden), nicht wie ein Emanuel Sincerus die klassischen Autoren analysirt, sondern nach der feinsten Empfindung, wie etwa ein Lessing über den *Somet*,

Homert, und Heyne über den Virgil schreiben würde. Der Beschluß ist, daß die ganze Gesellschaft sich einschließt, zu dem Denkmale in Marmor, das man dem Meister errichtet, zu subscribiren. Der Verfasser dieser kleinen Schrift heißt *Laurent*.

In den literarischen Monaten, wo dieses Werkchen angezeigt ist, wird vom Hrn. Kiebel des Wesens noch viel gemacht, über die außerordentlichen Verdienste des Ritters Glück; über die besagte Büste, über die Achtung, womit ihn Theresia, Joseph, Klopstock, Lessing und Wieland ansehen, und über seine eigene warme und innige Freundschaft für ihn. Die Franzosen sollten eine Legende erdichtet haben, als ob Glück's Vorfahren aus Anguedoc herstammten, um doch einen kleinen Theil an der Ehre zu haben, die dieser große Mann unserm Vaterlande mache. Maria Anna Glück, die damals noch lebte, bekömmt auch ihren reichlichen Antheil. Eine kleine Galanterie, die nichts weniger als bedeutend ist, nimmt er als das beweiselndste Zeugniß ihres außerordentlichen Verdienstes an. Wir müssen diesen galanten Spaß unsern Lesern doch mittheilen.

Klopstock setzte in einer glänzenden Gesellschaft folgenden Revers auf, welchen die sel. Glück nebst allen anwesenden, zum Theile durchlauchtigen Zeugen und Zeuginnen unterschrieb:

Ich Endes unterschriebene, Bezauberin des heilrömischen Reichs, wie auch des unheiligen gallischen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmaaßen ich Klopstocken versprochen habe, und verspreche, daß ich, sobald ich, Erzzauberin, in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurück gefehrt bin, und mich all dort drey Tage und drey Nächte hintereinander von meiner Reise verpußt habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne fernern Aufschub, ihm zusenden will: 1) die Arie, in welcher Orpheus der Euridice nachruft, 2) die Arie, in welcher

Welcher Alceste ihren Kindern nachruft; und daß ich unter jede dieser Arien setzen will einige wenige Worte, in welchen enthalten seyn soll, soviel nämlich davon in Worten enthalten seyn kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichsam die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrags, damit benannter Klopstock diese meine Worte, benebst den Arien, seinerseits wiederum zusenden könne seiner Niichte zu Hamburg, welche, seinem Vorgehen nach, der Zauberey auch ergeben seyn soll. Urkundlich, geschehen zu Rastadt am 17. März 1775.

14.

*Lettre d'un Amateur de l'opéra à M. de * * **
A Amsterdam, et se vend a Paris chés Couturier.
1776. 69 S. in 8.

Betrifft die innere Einrichtung des Operntheaters zu Paris, und die Verwaltung desselben, und enthält alle letzten idealische Vorschläge. Das letztere gilt von mehreren Schriften dieser Art, die bey Gelegenheit der unter der jetzigen Regierung veränderten Administration der königl. musikalischen Akademie zu Paris erschienen sind.

15.

Examen des causes destructives du Theatre de l'Opera, et des moyens, qu'on pourroit employer pour le retablir; ouvrage speculatif par un amateur de l'harmonie. Paris 1776. 40 S. in 8.

Der Verf. hält viel auf die sogenannten Conservatoria, so wie in Neapel und Venedig, und selbst auf Kosten der Menschheit; er meynt: qu'importe, l'il
Mus. lit. Bibl. 2 B. Ka a'a

n'a pas la confiance generative , pourvu qu'il plaise
au Public ?

16.

Unter der ungeheuren Menge von Almanachen , welche
auf das Jahr 1777 zu Paris herausgekommen sind,
befindet sich auch folgender : Etrennes musicales, ou le
petit Rameau , pour apprendre de soi-meme la Mu-
sique. Ben Desnos, in 24.



11

VI.

Neue Erfindungen.

1.

Der Hofclavereinmacher zu Paris, Hr. Pascal-Ta-
stin, hat eine neue Verbesserung an dem Clave-
cin angebracht, die man zu Paris sehr erheblich findet.
Anstatt, daß bey den gewöhnlichen musikalischen Instru-
menten dieser Art ein Stückchen von einer Feder die Saiten
in Bewegung setzt, fügt Hr. Pascal noch überdem
ein Stück von einer Büffelhaut zu eben der Absicht bey,
wodurch der Ton vortreflich wird. Man kann diese Clave-
cins, die der Erfinder Clavecins a Peau de Buffle
nennt, so gebrauchen, daß entweder die Stückchen Büf-
felhaut allein, oder mit den Federn zugleich auf die Saiten
wirken, und dadurch eine angenehme Mannichfaltig-
keit von Tönen hervorbringen.

2.

Hr. Doimet zu Paris hat bis zum März 1773
Subscriptoren auf gewisse Stäbe angenommen, durch de-
sen Benütze man die Clavecins stimmen kann, ohne das
allergeringste musikalische Gehör zu haben. In Stahl
kosten diese Stäbe den Subscribenten 96 livres, und für
dieses Geld bekommen sie 12 Stäbe, zu jedem Tone der
Oktave einen. Wenn man eine Saite stimmen will, so
legt man einen kleinen Ring von Eisendrath um sie her-
um, schlägt gegen den Stab, dessen Ton die Saite er-
halten soll, und hält ihn nun an den Steg des Clavecins.
So lange die Saite noch nicht recht gestimmt ist, bleibt
sie hierbey ruhig, je genauer sie aber den erforderlichen Ton
erhalten hat, desto mehr zittert sie, und desto geschwinde

Da 2

läuft

läuft der kleine Ring um sie herum. Die königl. Akademie hat diese Erfindung zwar sehr gebilligt; es läßt sich aber fast erwarten, daß die gewöhnliche Art zu stimmen vorzüglicher seyn, und dem Ohr mehr Gnüge leisten werde, obgleich die Erfindung des Hrn. Doinet an sich selbst in der Natur der klingenden Körper sehr gegründet ist.

3.

In Rom ist vor kurzem eine neue Erfindung an den Flügeln gemacht worden, und das Instrument wovon sie angebracht wird, heißt Cembalo angelico. Es unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Flügel nur darinn, daß, anstatt der Rabensehern, kleine mit Sammt überzogene Stückchen Leder über den Metallsaiten des Instrumentes wegfahren. Diese Theile ahmen das Weiche eines zarten Fingers nach, und bringen einen Klang hervor, der aus dem Tone einer Quersflöte und einer sanften Glocke zusammengesetzt ist. Im Wohlklange soll dieses Instrument alle andern bey weitem übertreffen.

4.

Im Altonaischen Reichspostreuter wurde vom 12. Sept. 1777 ein musikalisches Instrument angezeigt, von welchem die Liebhaber musikalischer Erfindungen eine etwas nähere Erläuterung hätten wünschen mögen. — Es soll fast die Figur eines sogenannten Pantalons, im Basse einfache gelbe, und im Discante weiße gewöhnliche Claviersaiten haben. Der Ton soll durch die Berührung der Saiten von einem Bogen entstehen, der mit dem Fuße regiert wird, und dem die Saiten durch den Anschlag der Tasten, die so, wie auf einem gewöhnlichen Clavier, beschaffen sind, genähert werden, dauert auch so lange fort, als der Bogen die Saiten berührt.
Der

Der Ton soll vortreflich seyn , und viele Aehnlichkeit mit dem Ton der Harmonica haben.

5.

Zu Petersburg hat ein gewisser Musicus, Namens Libicht, ein neues Instrument erfunden, aus dessen Beschaffenheit sich für die Mafit eben kein beträchtlicher Vortheil erwarten läßt. Durch Hülfe einer Balze soll eine Violine Solo, und ein Clavecin den Baß (in den Zeitungen stand Contre-Baß) dazu spielen. Seinen ersten Versuch hat der Erfinder mit einem russischen Liede gemacht.



VII.

Todesfälle.

1.

In Wien ist im May 1777 Jos. Maml, erster Virtuos auf dem Violon gestorben. Sein Verlust ist in einer Traueroede besungen worden.

2.

In Lüneburg starb am 4ten November 1777 der Cantor an der St. Johanniskirche, Johann Georg Schumann, im 80sten Jahre seines Lebens, und im 71sten Jahre seines Amtes. Dieser ehrwürdige Greis, dessen treuen Unterricht auch ich einige Zeit genossen habe, hat acht Monate vor seinem Tode noch das rührende Vergnügen gehabt, sein funfzigjähriges Amtsjubelfest von den angesehensten Einwohnern der Stadt Lüneburg, die meistens seine ehemaligen Schüler gewesen sind, gefeyert zu sehen. Wir glauben dem Andenken dieses ehrwürdigen Mannes unsere Hochachtung nicht besser beweisen zu können, als wenn wir die bey der erwähnten Feyerlichkeit gehaltene rührende Rede hier einrücken.

Rede bey dem funfzigjährigen Amtes-Jubelfeste des Cantoris Schumann in Lüneburg, gehalten vom dortigen Stadt-Syndicus Dr. C. S. Oldecopp, den 4ten April 1777. (*).

Mit den lebhaftesten Empfindungen des Dankes gegen die gütige Vorsehung, welche uns die Freuden des heutigen Tages geschenkt, trete ich in dieser zahlreichen

Ver-

(*) Es ist unstreitig eine patriotische Bemühung, einen verdienten Schullehrer zu gelegener Zeit, durch öffentliche Eh-

ren

Versammlung öffentlich auf, zu einer feyerlichen Handlung, die für uns alle so sehr interessant ist, den Ton zu stimmen. Sowohl einem besondern Auftrage unserer Hochzuverehrenden Obern, als auch der Aufmunterung so vieler Patrioten und Freunde, habe ich es zu verdanken, daß ich hier der ganzen Welt bezeugen darf, wie vielen Antheil mein Herz an der Feyer dieses Tages nimmt. Erwarten Sie nicht, Hochgeschätzte Anwesende, daß ich Sie mit einer umständlichen Ausführung unterhalten sollte. Eine einzige frohe Erinnerung an die Würde des Mannes, dem wir unsere Blumen streuen, vergesellschaftet mit der dankbarsten Verehrung des höchsten Wesens, das uns dieses selige Vergnügen empfinden läßt, und dann ein

A a 4

lau-

tenbezeugungen, aus seiner Erniedrigung hervor zu heben, und wenn eine ganze Stadt dieß mit einem gewissen Enthusiasmus thut, so verdient solches als ein Exempel zur Nachahmung bekannt gemacht zu werden. Es wird daher vielleicht auch nicht uninteressant seyn, hiebey noch zu erzählen, daß schon vor der Feyerlichkeit, die zu dieser Rede die Veranlassung gab, die angesehensten Einwohner ungefordert, aus eigenem Triebe, von allen Seiten sich zu einem Geschenke vereinigt hatten, welches auch für eine größere Stadt, als Lüneburg, nicht unbeträchtlich gewesen wäre, — daß der geräumige Horsaal nicht mehr Menschen fassen konnte, als er hielt, wovon über die Hälfte voemalige Schüler dieses würdigen Mannes waren, — daß während der Rede eine feyerliche Stille herrschte, und man nach Endigung derselben gleichsam nur einen einzigen Odenzug hörte, — und daß, als der ehrwürdige Greis nun auftrat, vor erschütternder Behmuth nicht reden konnte, und endlich in der Einsalt seines Herzens zu Gott sprach: Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit, die du an mir gethan hast! daß da niemand was, der nicht in Thränen zerfloß. — Zu Ende der Feyerlichkeit sollte von dem Musikhore ein bekannter Gesang gesungen werden, allein die Zuhörer waren zu sehr im Affekt, um bloß zuhören zu können, die ganze Versammlung stimmte mit ein.

ken, und es werden einige Betrachtungen darüber gemacht, die wir hier einrücken wollen. „Wir sind, sagt der zweybrückische Gazetier, jezt nahe dabey, der Barbaren zu entgegen, warum sollten wir uns wieder hinein stürzen wollen? Warum halsstarrig glauben, daß wir eine Musiik hätten? Warum nicht sehen, daß die Italiäner in allen Künsten unsere Lehrmeister gewesen sind? daß wir ohne sie vielleicht weder Maler, Bildhauer noch Baumeister hätten? daß es bloß von ihnen kommt, daß wir Musiker haben können, und daß wir uns glücklich zuschreiben haben, daß einer der größten Meister dieses Vaterlandes der schönen Künste unter uns wohnen will? Wenn er durch die That wird bewiesen haben, daß man auch unserer Sprache jene bezaubernde Melodie anpassen kann, wenn unsere Künstler anfangen werden, sich nach diesem Muster zu bilden; wenn man eine Ecole de Musique wird errichtet haben, wie man eine für die Malerey und Bildhauerkunst hat; wenn ein Conservatorium, welches unter der Aufsicht eines solchen Mannes, wie Piccini ist, steht, die wahren Grundsätze dieser so wenig erkannten Kunst unter uns festgesetzt haben wird; dann erst wird es uns erlaubt seyn, zu sagen: wir haben auch eine Musiik, und wir können den Beystand der Fremden entbehren.“ Wir setzen nichts weiter hinzu, als daß unter dem Deutschen und Italiäner, denen der Irländische Tanzmeister den chinesischen Virtuosen Vitrilipipi gerne noch zur Gesellschaft geben will, niemand anders als der Richter Gluck und Piccini zu verstehen sind.

II.

Zu den litterarischen Monaten von Wien, hat Hr. Niebel verschiedene kleine französische Schriften angezeigt, und dabey Gelegenheit genommen, den Gluckischen Partisanen manches zu sagen, was zu ihrem Vergnügen beytra-

bestehen kann. Wir halten es für Pflicht, diese kleinen Triumphe unsern Lesern nicht vorzuenthalten, und wollen zum Beweis, unserer Unpartheylichkeit dem Hrn. Kiedel einige Wunderdinge nach erzählen, die wir gewiß nicht sagen würden, wenn wir partheyisch wären. Der einsichtsvolle Leser wird schon wissen, was er davon zu denken hat, und da, wie wir aus einigen vorher angezeigten Schriften schließen können, des Triumphirens doch bald ein Ende seyn wird, so können wir ohne Bedenken den Glücklichen diese kleine Freude noch machen.

La Sœur perdue à l'Opera, à Avignon et se trouve à Paris, chés Esprit. 1776, 26 S. in 8. Hr. Kiedel hält es für eine der lesenswürdigsten Schriften über die *Alceste* von Gluck, und sagt, man erkenne daraus bald die starke Schreibart und die musikalischen Einsichten des Hrn. Arnould, *) und sie habe außerdem gerade so viel Wiß und Laune, daß unsere Wißler und Launer ganze Bände damit füllen könnten.

Diese kleine Schrift giebt Hrn. Kiedel zugleich Gelegenheit, einige Anekdoten zu erzählen. Ritter Gluck hatte durch seine *Iphigenie* und durch seinen *Orpheus* zu Paris eine große Revolution verursacht. Man wollte keine der vorigen Opern mehr hören, nachdem man diese Meisterstücke gehört hatte, man wollte den Meister zu Paris fixiren; aber unsere Monarchen in Wien fesselten ihn. Doch konnte er es dem Wunsche der Gallier, die ihn anbeten, nicht versagen, ihnen noch *Alceste* zu geben, die schon vorhin in Deutschland bekannt war, weil man sie zu Wien gehört, und zu Berlin nicht gehört, aber getadelt hatte, wie man es gewohnt ist.

Eine

(*) Der nämliche, von welchem im ersten Bande der Bibl. die kleine Schrift, über die Musik des Ritter Gluck, beurtheilt worden ist. Er heißt also nicht Arnould, wie er dort genannt worden, sondern Arnould.

Eine seltsame Cabale widersetzte sich der *Alceste*, und selbst der Empfindung derer, die Urheber der Cabale waren. Die Demoiselle Arnoult hatte in der *Iphigenie* und im *Orpheus* die erste Rolle gespielt; dieser Rolle und dem Unterrichte des Meisters hatte sie ihren ganzen Ruhm zu danken. Sie buhlte um die Rolle der *Alceste*; Gluck aber glaubte, daß ihre Brust nicht stark genug sey, um so viele Arien auszuhalten, und gab daher diese Rolle der Demoiselle Rosalie le Vasseur, die bisher nur Nebenrollen gespielt hatte. Jene ergrimmte; und empörte einen großen Theil des Publici wider die neue Oper. Die Schreiber mußten schreiben, die Sprecher sprechen, die Cabalisten cabaliren; und ehe noch die Oper aufgeführt ward, machte man schon bekannt, daß sie fallen würde.

Sie fiel nicht; denn Rosalie und le Gros spielten so glücklich, daß selbst die angestifteten Gegner der Oper weinten, und nur weinend sagen konnten: cela ne vaut rien. Anfangs zwar schien der Beyfall nicht allgemein; aber er vermehrte sich bey jeder Vorstellung, gleichwie man ein Gemälde von Raphael immer schöner findet, je mehr man es betrachtet. Die Oper wurde fortgegeben, und am Ende vereinigten sich alle Stimmen. Die Urheber der Cabale wurden ausgezischt; und dem Ritter Gluck wird in dem großen Saale der königl. Akademie der Musik noch bey seinem Leben ein Denkmal errichtet: sein Bustro, neben Lulli, Rameau und Quinault. Selbst die Königin hat dazu subscribirt. Diese Ehre eines Monuments für einen lebenden großen Mann ist, Monarchen ausgenommen, in Frankreich bisher nur dem einzigen Voltaire widerfahren. Und für einen Deutschen! In der Hauptstadt Frankreichs!

Jetzt wird (seht Hr. Kiedel diesen Erclamationen noch hinzu) dieser große Tonkünstler von den Franzosen selbst aufgefordert, die *Armide* von Quinault, die

die Lulli bekanntermaassen schon componirt hat, aufs neue nach seiner eigenen Art zu setzen. Ein neuer Triumph!

12.

Lettres sur les Drames opera. A Amsterdam, et se trouve à Paris, chés Esprit. 1776. 55 S. in 8.

Eine kurze Theorie der Oper mit eingestreuter Kritik. Der Triumph für die Glücklichen liegt in folgenden Worten: La Musique d'expression, la seule vraiment dramatique étoit à peine soupçonné en France, quand le Chevalier *Gluck*, qui de l'aveu de l'Europe entière, est celui de tous les Musiciens, qui a porté son art le plus loin dans cette partie, arriva à Paris.

13.

Le Souper des Enthousiastes. A Amsterdam, et se trouve à Paris chés L. Collet, Imprimeur-libraire. 1776. 41 S. in 8.

Ist eine Kritik über die *Alceste* von *Gluck*. Ein Abt giebt seinen Freunden zu essen. Man spricht von der *Alceste*, ein Lustigmacher bonmotifirt dagegen, sagt, sie sey gut bey einem Leichencondukt aufgeführt zu werden: die Lacher sind auf seiner Seite. Der Abt läßt sie sich satt lachen, bringt sie aber endlich zu einer Wette, die er gewinnt, nachdem sie alle die *Alceste* dreyimal mit Aufmerksamkeit gehört haben. Der Abt ergreift diese Gelegenheit, das ganze Meisterstück genau zu analysiren, nicht nach der musikalischen Grammatik (denn diese hat er wahrscheinlich nicht verstanden), nicht wie ein *Emanuel Sincerus* die klassischen Autoren analysirt, sondern nach der feinsten Empfindung, wie etwa ein *Lessing* über den *Somet*,

Zommer, und Heyne über den Virgil schreiben wider.
Der Beschluß ist, daß die ganze Gesellschaft sich einschließt,
zu dem Denkmale in Marmor, das in dem Meißner er-
richtet, zu subscribiren. Der Verfasser dieser kleinen
Schrift heißt *Laurent*.

In den literarischen Monaten, wo dieses Werk-
chen angezeigt ist, wird vom Hrn. Kiebel des Wesens noch
viel gemacht, über die außerordentlichen Verdienste des
Ritters Glück, über die besagte Büste, über die Ach-
tung, womit Hn Theresia, Joseph, Klopstock,
Lessing und Wieland ansehen, und über seine eigene
warme und innige Freundschaft für ihn. Die Franzosen
sollten eine legende erdichtet haben, als ob Glück's Vori-
tern aus Angirudoc herstammten, um doch einen klei-
nen Theil an der Ehre zu haben, die diesem große Mann
unserm Vaterlande mache. Maria Anna Glück, die
damals noch lebte, bekömmt auch ihren reichlichen Antheil.
Eine kleine Galanterie, die nichts weniger als bedeutend
ist, nimmt er als das beweisenste Zeugniß ihres außer-
ordentlichen Verdienstes an. Wir müssen diesen galan-
ten Spaß unsern Lesern doch mittheilen.

Klopstock setzte in einer glänzenden Gesellschaft
folgenden Revers auf, welchen die sel. Glück. nebst allen
anwesenden, zum Theile durchlauchtigen Zeugen und Je-
ginnen unterschrieb:

Ich Endes unterschriebene, Bezauberin des heil-
römischen Reichs, wie auch des unheiligen gallischen
Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmaassen ich
Klopstocken versprochen habe, und verspreche, daß ich,
sobald ich, Erzzauberin, in die Erststadt des Erzhauses,
Wien genannt, zurück gefehrt bin, und mich all dort drey
Tage und drey Nächte hintereinander von meiner Reiss
verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch oh-
ne fernern Aufschub, ihm zusenden will: 1) die Arie, in
welcher Orphe is der Euridice nachruft, 2) die Arie, in
wel-

welcher Alceste ihren Kindern nachruft; und daß ich unter jede dieser Arien setzen will einige wenige Worte, in welchen enthalten seyn soll, soviel nämlich davon in Worten enthalten seyn kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichsam die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrags, damit benannter Klopstock diese meine Worte, benebst den Arien, seinerseits wiederum zusenden könne seiner Niemande zu Hamburg, welche, seinem Vorgeten nach, der Zauberey auch ergeben seyn soll. Urkundlich, geschehen zu Rastadt am 17. März 1775.

14.

*Lettre d'un Amateur de l'opéra à M. de * * **
A Amsterdam, et se vend a Paris chés Couturier.
1776. 69 S. in 8.

Betrifft die innere Einrichtung des Operntheaters zu Paris, und die Verwaltung desselben, und enthält allerlei idealische Vorschläge. Das letztere gilt von mehreren Schriften dieser Art, die bey Gelegenheit der unter der jetzigen Regierung veränderten Administration der königl. musikalischen Akademie zu Paris erschienen sind.

15.

Examen des causes destructives du Theatre de l'Opera, et des moyens, qu'on pourroit employer pour le retablir; ouvrage speculatif par un amateur de l'harmonie. Paris 1776. 40 S. in 8.

Der Verf. hält viel auf die sogenannten Conservatoria, so wie in Neapel und Venedig, und selbst auf Kosten der Menschheit; er meynt: qu'importe, l'il
Mus. Crit. Bibl. 2 B. A a a'a

n'a pas la confiance generative , pourvu qu'il plaise
au Public ?

16.

Unter der ungeheuren Menge von Almanachen , welche
auf das Jahr 1777 zu Paris herausgekommen sind,
befindet sich auch folgender : Etrennes musicales , ou le
petit Rameau , pour apprendre de soi-meme la Mu-
sique. Bey Desnos , in 24.



11

VI. Neue

VI.

Neue Erfindungen.

1.

Der Hofclavectinmacher zu Paris, Hr. Pascal-Tastin, hat eine neue Verbesserung an dem Clavecin angebracht, die man zu Paris sehr erheblich findet. Anstatt, daß bey den gewöhnlichen musikalischen Instrumenten dieser Art ein Stückchen von einer Feder die Saiten in Bewegung setzt, fügt Hr. Pascal noch überdem ein Stück von einer Büffelshaut zu eben der Absicht bey, wodurch der Ton vortreflich wird. Man kann diese Clavecins, die der Erfinder Clavecins a Peau de Buffle nennt, so gebrauchen, daß entweder die Stückchen Büffelshaut allein, oder mit den Federn zugleich auf die Saiten wirken, und dadurch eine angenehme Mannichfaltigkeit von Tönen hervorbringen.

2.

Hr. Doinet zu Paris hat bis zum März 1773 Subscription auf gewisse Stäbe angenommen, durch deren Berührung man die Clavecins stimmen kann, ohne das allergeringste musikalische Gehör zu haben. In Stahl kosten diese Stäbe den Subscribenten 96 livres, und für dieses Geld bekommen sie 12 Stäbe, zu jedem Tone der Oktave einen. Wenn man eine Saite stimmen will, so legt man einen kleinen Ring von Eisendrath um sie herum, schlägt gegen den Stab, dessen Ton die Saite erhalten soll, und hält ihn nun an den Steg des Clavecins. So lange die Saite noch nicht recht gestimmt ist, bleibt sie hierbey ruhig, je genauer sie aber den erforderlichen Ton erhalten hat, desto mehr zittert sie, und desto geschwinde

A a 2

läuft

läuft der kleine Ring um sie herum. Die Königl. Akademie hat diese Erfindung zwar sehr gebilligt; es läßt sich aber fast erwarten, daß die gewöhnliche Art zu stimmen vorzüglicher seyn, und dem Ohr mehr Gnüge leisten werde, obgleich die Erfindung des Hrn. Doinet an sich selbst in der Natur der klingenden Körper sehr gegründet ist.

3.

Im Rom ist vor kurzem eine neue Erfindung an den Flügeln gemacht worden, und das Instrument wovon sie angebracht wird, heißt Cembalo angelico. Es unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Flügel nur darinn, daß, anstatt der Rabensebern, kleine mit Sammt überzogene Stückchen Leder über den Metallsaiten des Instrumentes wegfahren. Diese Theile ahmen das Weiche eines zarten Fingers nach, und bringen einen Klang hervor, der aus dem Tone einer Quersflöte und einer sanften Glocke zusammengesetzt ist. Im Wohlklange soll dieses Instrument alle andern bey weitem übertreffen.

4.

Im Altonaischen Reichspostreuter wurde vom 12. Sept. 1777 ein musikalisches Instrument angezeigt, von welchem die Liebhaber musikalischer Erfindungen eine etwas nähere Erläuterung hätten wünschen mögen. — Es soll fast die Figur eines sogenannten Pantalons, im Basse einfache gelbe, und im Discante weiße gewöhnliche Claviersaiten haben. Der Ton soll durch die Berührung der Saiten von einem Bogen entstehen, der mit dem Fuße regiert wird, und dem die Saiten durch den Anschlag der Tasten, die so, wie auf einem gewöhnlichen Clavier, beschaffen sind, genähert werden, dauere auch so lange fort, als der Bogen die Saiten berührt.
Der

Der Ton soll vortreflich seyn , und viele Aehnlichkeit mit dem Ton der Harmonica haben.

5.

Zu Petersburg hat ein gewisser Musicus, Namens Libicht, ein neues Instrument erfunden, aus dessen Beschaffenheit sich für die Musik eben kein beträchtlicher Vortheil erwarten läßt. Durch Hülfe einer Walze soll eine Violine Solo, und ein Clavecin den Bass (in den Zeitungen stand Contre-Bass) dazu spielen. Seinen ersten Versuch hat der Erfinder mit einem russischen Liede gemacht.



VII.

Todesfälle.

1.

In Wien ist im May 1777 Jos. Mannl, erster Virtuos auf dem Violon gestorben. Sein Verlust ist in einer Trauerode besungen worden.

2.

In Lüneburg starb am 4ten November 1777 der Cantor an der St. Johanniskirche, Johann Georg Schumann, im 80sten Jahre seines Lebens, und im 51sten Jahre seines Amtes. Dieser ehrwürdige Greis, dessen treuen Unterricht auch ich einige Zeit genossen habe, hat acht Monate vor seinem Tode noch das rührende Vergnügen gehabt, sein funfzigjähriges Amtsjubelfest von den angesehensten Einwohnern der Stadt Lüneburg, die meistentheils seine ehemaligen Schüler gewesen sind, gefeyert zu sehen. Wir glauben dem Andenken dieses ehrwürdigen Mannes unsere Hochachtung nicht besser beweisen zu können, als wenn wir die bey der erwähnten Feyerlichkeit gehaltene rührende Rede hier einrücken.

Rede bey dem funfzigjährigen Amts-Jubelfeste des Cantoris Schumann in Lüneburg, gehalten vom dortigen Stadt-Syndicus Dr. C. F. Oldecopp, den 4ten April 1777. (*).

Mit den lebhaftesten Empfindungen des Dankes gegen die gütige Vorsehung, welche uns die Freuden des heutigen Tages geschenkt, trete ich in dieser zahlreichen Ver-

(*) Es ist unstreitig eine patriotische Bemühung, einen verdienten Schullehrer zu gelegener Zeit, durch öffentliche Ehren

Versammlung öffentlich auf, zu einer feyerlichen Handlung, die für uns alle so sehr interessant ist, den Ton zu stimmen. Sowohl einem besondern Auftrage unserer Hochzuverehrenden Obern, als auch der Aufmunterung so vieler Patrioten und Freunde, habe ich es zu verdanken, daß ich hier der ganzen Welt bezeugen darf, wie vielen Antheil mein Herz an der Feyer dieses Tages nimmt. Erwarten Sie nicht, Hochgeschätzte Anwesende, daß ich Sie mit einer umständlichen Ausführung unterhalten sollte. Eine einzige frohe Erinnerung an die Würde des Mannes, dem wir unsere Blumen streuen, vergesellschaftet mit der dankbarsten Verehrung des höchsten Wesens, das uns dieses selige Vergnügen empfinden läßt, und darn ein

A a 4

lau-

tenbezeugungen, aus seiner Erniedrigung hervor zu heben, und wenn eine ganze Stadt dieß mit einem gewissen Enthusiasmus thut, so verdient solches als ein Exempel zur Nachahmung bekannt gemacht zu werden. Es wird daher vielleicht auch nicht uninteressant seyn, hiebey noch zu erzählen, daß schon vor der Feyerlichkeit, die zu dieser Rede die Veranlassung gab, die angesehensten Einwohner ungefordert, aus eigenem Triebe, von allen Seiten sich zu einem Geschenke vereinigt hatten, welches auch für eine größere Stadt, als Lüneburg, nicht unbeträchtlich gewesen wäre, — daß der geräumige Hofsaal nicht mehr Menschen fassen konnte, als er hielt, wovon über die Hälfte vormalige Schüler dieses würdigen Mannes waren, — daß während der Rede eine feyerliche Stille herrschte, und man nach Endigung derselben gleichsam nur einen einzigen Odenzug hörte, — und daß, als der ehrwürdige Greis nun auftrat, vor erschütternder Wehmuth nicht reden konnte, und endlich in der Einsalt seines Herzens zu Gott sprach: Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit, die du an mir gethan hast, daß da niemand was, der nicht in Thränen zerfloß. — Zu Ende der Feyerlichkeit sollte von dem Musikkore ein bekannter Gesang gesungen werden, allein die Zuhörer waren zu sehr im Affekt, um bloß zuhören zu können, die ganze Versammlung stimmte mit ein.

lauter Zuruf von Segenswünschen für das Wohl unsers Lehrers, — das mag unserer Seele Beschäftigung genug seyn.

So sehen Sie dann, Hochzuberehrende Anwesende, sehen Sie hier den Mann, dem zu Ehren unser verehrlicher Magistrat das heutige Fest anordnet. Den Mann, den die Vorsehung des seltenen, tausend Sterblichen nicht bestimmten Glücks würdiget, an dem heutigen Tage das fünfzigste Jahr seiner Amtsführung zurückzulegen. Den Mann, der mit dem an sich selbst schon so mühsamen Amte eines Schullehrers eines der beschwerlichsten Kirchenämter verband, dem das Glück aufbehalten war, beyden Aemtern in eine so lange Reihe von Jahren, bey einer nur sehr selten unterbrochenen Gesundheit, mit den muntersten Geisteskräften vorzustehen, und den noch jetzt sein hohes Alter nicht hindert, so lange es in dem Rathschluß des Höchsten beschlossen ist, seine Pflicht zu thun.

Berehren Sie in Ihm den Mann, der sich des besondern Vorzugs rühmen darf, während der ganzen Zeit seines Lehramts nicht ein einzigesmal, auch nicht im allermindesten (das will viel sagen) den Blick einer Unzufriedenheit über seine Amtsführung in den Augen seiner Obern bemerkt zu haben. So einen Mann, bey welchem sich außer der Geschicklichkeit, die seine Kunst von ihm fordert, auch die besten, die vortrefflichsten Eigenschaften eines Schullehrers vereinigt finden, so einen wird Lüneburg, wenn wir lange schon seine Asche segnen, nicht leicht wieder aufweisen. Ich würde die Gränzen der ihm schulbigen Achtung und Bescheidenheit übertreten, wenn ich seine Verdienste der Länge nach erzählen wollte, um so mehr, da die redenden Beweise, welche diesen Hörsaal anfüllen, mich dieser Mühe überheben; ich will mich daher nur bey den fröhlichen Aussichten verweilen, welche die Vorsehung diesem würdigen Greis vor andern seines Gleichen geöffnet hat. Längst schon hat seine Seele den Lohn der
Tugend

Jugend und Rechtschaffenheit geerndet; heute sieht er mit körperlichen Augen, wie alles bemüht ist, seinem silberfarbenen Haupte Kränze zu flechten, und mit Entzücken thut er einen Blick in die Zukunft hinüber, wo der größte Lohn auf ihn wartet. So trat er vor fünfzig Jahren sein Amt an; längst bekannt mit allen den Mühseligkeiten, die auf ihn warteten, aber auch zugleich mit dem ernstesten Vorsatz und mit dem zuversichtlichsten Vertrauen auf Gott, alle diese Beschwerclichkeiten zu übersteigen.

In diesem Vertrauen übernahm er seine Geschäfte, bearbeitete die zarten Keime der ihm anvertrauten jugendlichen Herzen, schuf sie zu Pflanzen, und sah nach und nach Bäume hervornachsen, welche in den spätem Tagen seines Lebens den angenehmsten Schatten über ihn verbreiten konnten. Diese und andere Annehmlichkeiten der Erziehung, der erhabene Gedanke, die Früchte seiner Arbeit mit den Eltern zu theilen, der Vorzug mehr als irgend jemand in das Innere der Menschheit zu schauen, das Vergnügen, ein unbefchränktes Vertrauen seiner Mitbürger zu gewinnen, und der Beifall seines Gewissens, für Zeit und Ewigkeit gearbeitet zu haben; alle diese Vorzüge des Schulamts, hielt er für den besten, für den vollkommensten Lohn seiner Bemühungen, und er verlor nichts, daß die Welt ihn nicht nach Verdienst lohnen konnte. Er verlor nichts, daß die Zeit ihm das Wenige, was man ihm zu seinem Unterhalte angewiesen hatte, nach und nach mehr, als über die Hälfte, verkürzte; er verlor nichts, daß er, unerkannt von dem großen Haufen der Welt, wie es noch immer das traurige Schicksal der Schulmänner mit sich bringt, zwischen Mauern eingeschlossen, in seiner stillen Hütte da saß, und nur dann den Augen der Welt sich zeigte, wenn die Kirche oder der Lehrstuhl seine Gegenwart forderten. Aber er gewann unendlich, als ihm sein Schöpfer das Ziel seiner Tage so weit steckte, daß er auch noch diesen wonnevollen Tag erleben mußte, der von

Na 5.

allen

allen Patrioten längst dazu außersehn war, der Nachwelt ein Denkmal seiner Verdienste zu werden.

Und so steht er nun da, der theure, würdige Lehrer, an der Stelle, an welcher er vor funfzig Jahren sein Amt übernahm. Schon hat er mit dankender Anbethung seinem Schöpfer das gebührende Lobopfer gebracht, und nun tritt er auch, mit entwölfter, aufgeheiterter Stirn vor den Augen der Welt auf, gleich als wollte er von seinen funfzigjährigen Handlungen Rechenschaft ablegen. Selbiges Bewußtseyn seiner Rechtschaffenheit und Treue, und die süße Selbstzufriedenheit über seine wohlgeführte Verwaltung, strahlen aus seinen Blicken. Indem er die zahlreiche Versammlung überschauet, und indem er überall Männer erblickt, die schon in der zartesten Jugend, mit gänzlicher Uebergebung ihres Herzens, von seiner Hand sich ziehen ließen, — Männer, die jetzt die ansehnlichsten Ehrenstellen bekleiden, und es sich heute zur Pflicht machen, ihn mit Augen der wärmsten Theilnehmung anzuschauen, so bleibt seine Seele bald bei diesem, bald bei jenem in einer angenehmen Erinnerung hängen, und nun rührt sich eine wohlthätige Empfindung über die andere in ihm auf, schwellet seine Brust, — und eine Zähre der Freude zittert sanft seine Wange herab. Gott! welch ein Glück, solche Empfindungen in sich zu nähren! den erhabenen Gedanken sich denken zu können: Euch, euch allen warf ich einst einen Zug der Rechtschaffenheit ins Herz! Euch legte ich den Grundstein eures Glücks! und ohne diesen Zug, ohne diesen Stein stünde vielleicht jene Säule des Staats, jene Stütze der Kirche, jener Menschenfreund, das Muster des Weltbürgers, nicht da! Dafür sollen Sie denn heute den Lohn einrönden, und mir, mir ist die Ehre vorbehalten, Ihnen diese Schuld feyerlichst abzutragen. So nehmen Sie dann für alle in Ihrem Amte bisher erwiesene Treue und Rechtschaffenheit den besten, den verbindlichsten Dank von mir an, den ich
im

im besondern Auftrage eines hochansehnlichen Magistrats hiemit abstatte, und halten Sie sich von dem vollkommensten Wohlwollen, und von einer unbeschränkten Zuneigung der gesammten Mitglieder des ganzen Collegii versichert! Sehen Sie diese Ihnen gegönnte Ehrenbezeugung als den geringsten Theil der Ihnen schuldigen Achtung an, und rechnen Sie sicher darauf, daß jedem unter ihnen jeder Tag, jede Stunde, jeder Augenblick erwünscht seyn wird, Ihnen Merkmale ihrer Erkenntlichkeit zu bezeugen, und mit allem Vergnügen dazu beizutragen, Ihnen die späten Tage Ihres Lebens angenehm und heiter zu machen.

Auch im Namen aller übrigen Patrioten und Freunde, welche sich hier zu unserm Feste drängen, opfere ich Ihnen Dank aus dem gefühlvollsten Herzen. Es sind nicht leere Worte, die ich zur Beobachtung des Wohlstandes hier ausspreche; nein, die That beweist es, daß das Herz hier mit redet. Das werde geschrieben auf die Nachkommen, und mit goldenen Buchstaben werde es in den Jahrbüchern Lüneburgs verzeichnet, mit welchem Zug der Menschenliebe und des ächten Patriotismus sich unsere Stadt an dem heutigen Tage veredelt. Mit innigstem Entzücken habe ichs gesehen, wie viel wahre Tugend in der Brust unserer Bürger wohnt, und wie einer den andern gespornt hat, seine Erkenntlichkeit gegen die Verdienste dieses würdigen Greises an den Tag zu legen. Und was kann bey solchen Aufforderungen diesen Menschenfreunden willkommener seyn, als wenn ich jetzt in ihrem Namen öffentlich ausrufe: Heil diesem Lehrer!

Und nun, mein Theuerster, erlauben Sie mir noch, daß auch ich für meine Person mich noch ein wenig mit Ihnen unterhalte. Wer wird es mir verdenken, wenn ich diesen süßen Augenblick für mich selbst zu nutzen suche, und Ihnen mein Herz, mein dankbares und empfindungs-

voll

volles Herz, öffne? 'dieß Herz, das nun schon seit länger als zwanzig Jahren Ihnen gehört, und mit den festen Banden der Freundschaft unauflöslich an Sie geknüpft ist? — Gehen Sie einmal mit mir in die vergangenen Zeiten zurück, und sehen Sie mich, als den Schüler, der manches mal, von der jugendlichen Flatterhaftigkeit getäuscht, Ihre Ermahnungen nicht annahm, und der sich selbst den Vorwurf machen muß, daß er manche Lehre nicht genüßt hat, die er hätte nützen können; sehen Sie aber auch den Schüler, der bey dem allen vielleicht Ihres Unterrichts und Ihrer Leitung nicht ganz unwerth war, und der nunmehr in reifern Jahren diejenigen Züge nicht verkennt, die Sie damals in sein weiches Herz eingruben, und von deren glücklichem Auswuchs ihm jetzt manche schöne Frucht zu Theil wird! O! daß ich Worte genug hätte, Ihnen mein dankbares, mein von Erkenntlichkeit überfließendes Herz, ganz, wie es da liegt, entfalten zu können! Nimmer hätte ichs mir vorstellen können, daß sich so viel Anziehendes in der Freude fände, seinem Lehrer danken zu können; aber jetzt, da auch in mir ein Waterherz schlägt, jetzt wird es mir anschauend gewiß, daß es das größte Glück sey, einen treuen Lehrer zu haben. O! daß ich doch auch dieses Glücks noch theilhaftig werden könnte, Ihnen meine noch zarten Pfänder der Liebe in Ihre Arme führen zu können! Das sind aber Wünsche, deren Erfüllung ich dem Höchsten anheim stelle, und woben ich mit anbethender Verehrung schweige. Soll ich aber nicht so glücklich werden, nun, so will ichs mir wenigstens zur Pflicht, zur unvergeßlichen Pflicht machen, meinen Kindern die Achtung gegen ihre Lehrer recht tief in die Seele zu prägen, und so sollen sie es an mir sehen, wie werth mir mein Lehrer war, und wie mein Herz für Dankbarkeit gegen ihn überströmte. Und da ich Ihnen, glücklicher Vater, redlicher Freund, Ihre Treue, Ihre Rechtschaffenheit nicht zu lohnen im Stande bin,

bin, da ich Ihnen nichts geben kann, als dieß dankbare gefühlvolle Herz, das Sie längst haben, — nun so lohn's Ihnen Gott in Zeit und Ewigkeit.

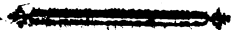
Und er wird's Ihnen lohnen, theurer, bester Lehrer, wenn dereinst der jüngste Tag erwacht, und wenn Sie, umringt von dem unabsehbaren Haufen der Seligen, die Sie hier auf Erden werth hielten, seinem Throne sich nahen. Dann wird der ewige Richter Ihnen Denfall zu winken, und der Becher der Freuden wird für Sie voll seyn. Und auch hier unter uns, so lange Ihnen Ihr Schöpfer Ihre Tage noch gemessen hat, wird er Ruhe und Zufriedenheit über Sie verbreiten, und er wird die Wünsche erhören, die wir heute zu ihm hinauf schicken, daß die Bürde der Jahre und die Beschwerden des Alters Ihre Munterkeit nie unterbrechen, und daß der Abend Ihres Lebens schöner, heitrer, wie Ihr Tag, sey. O daß Sie lange noch auf dieser Welt recht glücklich, unbeschreiblich glücklich seyn möchten! Lange seyn Sie noch der würdige Lehrer, lange noch der Jugend Vater — und mein Freund!

3.

Am 13. October 1777 starb zu Gotha Hr. Diama Zattasch. Er war ein geborner Böhme, und einer unserer besten Violinisten. Er wurde 1725 zu Sohemaui, einer böhmischen Stadt, geboren, kam 1751 in herzoglich Gothaische Dienste, und ist an einem Schlagflusse in seinem 53sten Jahre gestorben.

4.

Im Jahr 1777 starb zu Paris der französische Dichter Gresset, von welchem sich in den Memoires de l'academie françoise eine vortreffliche Lobrede auf die Harmonie befindet.



VIII.

Anekdoten.

I.

Als Gelimer, König der Vandalen, mit dem Kaiser Justinian Krieg führte, und vom Belisarius, dem General des Kaisers, in die Gebirge zurück getrieben wurde, und in große Noth gerieth, erhielt er einen Brief von einem seiner Freunde, Namens Pharas, worinn er ermahnet wurde, mit seinem Feinde Bedingungen einzugehen. Da aber Gelimers große Seele nicht an Unterwürfigkeit denken konnte, sandte er folgende Antwort zurück: „Quod mihi consilium dedisti, magnam habeo tibi gratiam, ut etiam hosti injusto serviam; id vero mihi intolerandum videtur. Si Deus favoreret, repeterem poenas ab eo vellem, qui, a me nunquam nec facta violatus nec verbo, bello, cujus nulla est causa legitima, pretextum præbuit, meque in hunc statum redegit, accito, nescio unde, immissoque *Belisario*. Non improbabile esse sciat, passurum ipsum, tanquam hominem ac principem, eorum aliquid, unde abhorret. Nequit ultra progredi stylus, auferente mentem calamitate, quæ me circumvenit. Vale, amice *Phara*, et mihi, quod te oro, *citharam*, panem unum ac Spongiam mitte.“ Ich bin dir sehr verbunden, daß du mir den Rath hast ertheilen wollen, mich meinem Feinde zu unterwerfen, der so ungerecht an mir gehandelt hat; aber der Gedanke einer solchen Unterwerfung ist mir unausstehlich. Wenn es Gottes Wille ist, so bin ich bereit, auch das Schlimmste von ihm zu erdulden, ob er gleich von mir weder durch Thaten noch Worte beleidigt worden ist, auch diesen Krieg unter einem Vorwand führt, der auf keine

keine Weise gerechtfertigt werden kann, und dadurch die Grausamkeit noch vergrößert, womit mich Belisarius in diesen traurigen Zustand versetzt hat. Laß ihn wissen, daß er auch ein Mensch, obgleich ein Fürst, und noch nicht über alle Unglücksfälle hinaus sey. Ich kann nicht weiter schreiben; mein Unglück drückt mich zu Boden. Lebe wohl, mein Freund Pharas, und sende mir doch eine Harfe, ein Brod, und einen Schwamm. (Der Geschichtschreiber setzt hinzu, die Harfe habe Gellimer haben wollen, um sich dadurch aufzuheitern, das Brod, seinen Hunger zu stillen, und den Schwamm, seine Thränen damit abzutrocknen. Procopius Caesar de Bello Vandalico, Vol. I. lib. II. cap. VI. pag. 549. edit. Paris. 1662.

Außer andern Künsten und Wissenschaften, ist der Pfalzgraf Friedrich II. welcher nachher Churfürst wurde, ein besonderer Liebhaber der Musik gewesen, und wußte aus eigener Erfahrung, daß sie dem Herzen des Menschen sehr viele Ergözung gewähre, und sonderlich zur Erhöhung des Muthes und der wahren Tapferkeit sehr viel beyntrage. Als nun einige Musikverächter hörten, daß der Pfalzgraf seiner Musikliebhaberey wegen sehr gerühmt wurde, und sie ihrer Meinung nach sonst nichts tadelnswürdiges an ihm finden konnten, und doch gerne tadeln wollten, so gaben sie vor, diese angenehme Kunst mache die Leute weich und weibisch, und man würde nicht leicht jemand finden, der ihr sehr ergeben, und doch auch zugleich männlich und tapfer sey. Da dieses der Pfalzgraf Friedrich, der Markgraf Johann zu Brandenburg, und noch mehrere Musikfreunde erfuhren; und daraus sahen, daß sie mit ihrer Liebe zu dieser schönen Kunst verachtet wurden, beklagten sie sich deswegen bey dem Erzerzog Carl, mit angehängter Betheuerung, daß sie

sie es nicht ungenüßet lassen, sondern ihre Ehre mit dem Degen würden zu retten wissen. Diese Drohung möchte auch wohl bald erfüllt worden seyn, wenn sich nicht der Erzherzog Karl dazwischen gelegt, und es für rathsamer gehalten hätte, diese Sache durch einen öffentlichen Turnierkampf entscheiden zu lassen. Es wurde daher ein gewisser Tag bestimmt, an welchem sie zu Fuße öffentlich mit einander fechten sollten. Sie wurden an diesem Tage mit Rüstungen versehen, und jeder erhielt eine lange vorne mit einer Krone, und ein Schwert, welches zwar nicht scharf und schneidend, aber gleichwohl ziemlich schwer war. Mitten auf dem Platze wurde auch eine Erhöhung von 4 oder 5 Schritten gemacht; damit sie einander nicht zu nahe kommen konnten, vermöge des Rechts solcher Kämpfe, nach welchem sich die Streitenden einander nur oben, nicht aber unten am Leibe treffen durften, auch niemand sich unterstehen durfte, über diese gemachte Erhöhung hinüber zu springen. Auch wurde ihnen nach den Rechten solcher Turniere verboten, vor den Stichen und Schlägen der Gegner zu weichen; wer es aber doch thut würde, sollte für verzagt und überwunden gehalten werden. Und endlich wurde festgesetzt, wer an seinem Gegner die meisten Lanzen oder Schwerter brechen würde, und vor demselben nicht wich, der sollte als Ueberwinder den Ruhm davon tragen, und vom Frauenzimmer entweder mit einem Kranze, oder mit einem andern Zeichen des Ruhms beehrt werden.

Nachdem dieses alles gehörig bestimmt war, begaben sich von jeder Seite drei zum Kampfe; unter den Musikfeinden war der Vornehmste ein gewisser Herr von Munkenvall, welcher nach der Zeit Vicelkönig zu Neapel wurde. Die Musikverächter wurden aber bald überwunden, und keiner unter ihnen war im Stande, die Streiche des Pfalzgrafen Friedrich abzuhalten. Denn so oft er nach ihnen schlug, entwichen sie dem Streich, und traten

traten zurück. Einmal schlug der Pfalzgraf dem Herrn von Munkenvall mit einem Streich ein Stück vom linken Cemel; als sich nun Munkenvall darüber beschwerte, und laut rief, dieses sey wider das Turnierrecht, und sein Gegner sollte ihm nach dem Kopfe schlagen; sah ihn der Pfalzgraf scheel an, und antwortete ihm: warum reichst du den Kopf nicht her, sondern weichst immer zurück? und sobald er dieses gesagt hatte, gab er ihm einen solchen Streich an den Schaf, daß ihm dunkel vor den Augen wurde, und er ziemlich weit zurück fiel. Hier wollte nun der Pfalzgraf über die Schranken springen, und hatte auch wirklich schon den einen Fuß dazu angelegt; aber der Erzherzog kam dazwischen, und hob den Kampf auf, der vielleicht, ohne diese Dazwischenkunft, nicht ohne Gefahr würde geendigt worden seyn. Die Waffen wurden also nun wieder abgelegt, und Munkenvall nebst seinen Gesellen wurden von jedermann ausgelacht und verspottet.

Nach der Zeit war niemand mehr am Hofe, der es gewagt hätte, die Musik oder die Liebhaber derselben zu schelten oder für weibische und verzagte Leute auszusprechen. S. Pfalzgraf Friedrich II. Lebensbeschreibung, von Hubert Thomas Leodius.

3.

Man beschuldigte einen modernen Musiker, daß er die Musik des Lulli geplündert hätte. Eines Tages, da ein Stück von ihm gegeben wurde, bekam er mit einem Akteur einen Zwist, der bis zu Häufschlägen gieng, wobei er sehr zu kurz kam. Da er nun nach dieser Vaterschei in einem ziemlich zerrissenen Rock wieder zum Vorschein kam, sagte einer von seinen Freunden zu ihm: wie bist du nicht zugerichtet? und ein anderer antwortete: wie ein Mensch, welcher von der Plünderung kömmt.

Mus. krit. Bibl. 2. B.

Bb

4. Vor

4.

Vor einiger Zeit wurde zu Verdun die Jagdlust Heinrichs IV. sehr gut vorgestellt. Im dritten Akt, wo Heinrich mit dem Müller und dessen Familie bei der Tafel sitzt, singt der Müller, um seinem Gaste ein Vergnügen zu machen, ein Lied. Als der Akteur beim dritten Vers dieses Liedes war, welcher anfängt: es lebe Heinrich der vierte, wiederholte das durch die vorhergegangene Vorstellung in Enthusiasmus gebrachte Auditorium laut und einstimmig „es lebe Heinrich der vierte“ und dieser Vers wurde mehrmal: auf die nämliche Art gesungen. Dieser sonderbare Umstand, in welchem die Zuschauer selbst Akteurs wurden, ist in der That weit weniger lächerlich als rührend, und ein neuer Beitrag zum Lobe Heinrichs, und zur Geschichte des Nationalcharakters.

5.

Ein musikalischer Kritiker sagte einst in einer Gesellschaft, voll Vergnügen und Selbstzufriedenheit über die Wichtigkeit seines Amtes und seiner Person, daß er Ehre und Ruhm unter die Componisten austheile. Ja wohl, antwortete jemand aus der Gesellschaft, und zwar so reichlich, daß sie nichts für sich selbst zurück behalten.

6.

Ein Musikus in Athen sammelte, um seine Schüler Musik zu lehren, sorgfältig die mistönendsten, rauchesten, unangenehmsten, heulendsten, quäkendsten und regellosesten Stimmen, die er finden konnte. Er ließ sie in Gegenwart seiner Schüler singen, und diesen befahl er, die Mistöne des einen, das gellende Schreien des andern, das unausstehlige Blöken des dritten, das lächerliche Galloppiren, Springen, die Courbetten und Capriolen des

vierten, fünften, sechsten zc. sorgfältig zu bemerken. Hier-
auf wand er sich nach seinen Kleinen, und sprach scherzend:
„Nun, meine Lieben, wenn ihr gerade das Be-
gehren von dem thut, was diese Leute thun,
dann singt ihr göttlich. — Luther war mit diesem
griechischen Musikus einerley Meinung, wie man aus ei-
ner Stelle von ihm sehen kann, in welcher er sagt: „die
bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir sehen
und hören, wie eine feine, gute Kunst die Musica
son, denn Weißes kann man besser erkennen, wenn man
Schwarzes dagegen hält.“

7.

Ein griechischer Virtuose, Namens Zippomas-
chus gab seinem Schüler eine Ohrfeige, weil er falsch
gespielt hatte, und doch von den Zuhörern gelobt wur-
de. *Perperam cecinisti*, sagte er, nam *alioquin hi*
tibi non applauderent. (Du hast falsch gespielt, denn
sonst würden dich diese nicht gelobt haben.) Aelian.
var. Hist.

8.

Taubmann war einst bey dem Churfürsten von
Sachsen zur Tafel, an welcher sich auch zugleich ein
päpstlicher Nuntius befand. Nach geendigter Tafel
nahm der Nuntius eine Violine, spielte darauf, und
sang dazu: Doktor Luther ist ein Dickkopf. Taub-
mann ergriff geschwind eine daselbst befindliche Baßgel-
ge, spielte, und sang: Der Pabst der ist ein Hund-
fott. Herr Professor, sagte der Nuntius, das ist zu
grob. Auf dem Baß gehts nicht anders, ver-
setzte Taubmann.

9.

Man fragte einen Schwaben, ob er auf der Violine spielen könne? Er antwortete: ich glaube, ich kann, allein ich habe es noch nicht probirt.

10.

Ein König stritt mit einem gewissen Tonkünstler über die Schönheiten einer Arie. Nach vielen angeführten Gründen sagte endlich der Musiker zum Könige: Es würde für Ihre Maj. ein großes Unglück gewesen seyn, wenn Sie so viel hätten lernen sollen, um es besser zu wissen als ich.



IX.

Musikalische Neuigkeiten.

London, vom April 1777. Hr. Sacchini, der sich schon seit einiger Zeit hier aufhält, läßt jetzt ein fünfstimmiges Mälerere in Kupfer stechen, von welchem einige sehr viel erwarten. Es soll aus lauter Bassstimmen bestehen.

Ebenfalls. Hier ist jetzt ein Jude, Namens Leoni, der beste Sänger im Königreich. Er singt auf dem Theater, in Concerten und in der Oper. Nun ist er nach Dublin gegangen, daselbst zu singen. Die Juden haben ihn aus ihrer Synagoge ausgestoßen, aus zwei Ursachen: 1) weil er in dem vortrefflichen Stück des sel. Händels, the 'Messiah, mitgesungen hat; 2) weil er an einem Sonnabend des Abends, nach dem Sabbath, auf der Schaubühne gesungen hat. Vormalis sang er in der Synagoge, und die Größten von Adel kamen dahin, ihn zu hören.

Paris. Als der Herr Graf von Falkenstein am ersten Tage seiner Abreise von Versailles vor dem schönen landsitz Magnenville vorbeifuhr, ließ er anhalten, um sich ein wenig dort umzusehen. Er traf den berühmten Sänger Jellotte daselbst, und bat ihn, sich hören zu lassen. Der Virtuose weigerte sich so viel möglich, und entschuldigte sich hauptsächlich damit, er wolle den Herrn Grafen nichts mittelmäßiges hören lassen; er ließ sich endlich zureden, gieng an ein Clavier, und sang dabei

mit jener Anmuth, mit der er ehemals ganz Frankreich entzückte. In den verbindlichsten Ausdrücken dankte ihm hierauf der große Reisende, indem er noch dabei sagte: das Vergnügen, einen wahren Virtuosen gehört zu haben, mildert den Kummer, den mir die Abreise von Frankreichs Hof und Hauptstadt verursacht.

4.
Paris, vom Sept. 1777. Nunmehr ist Hr. de Vismes, Unterdirektor der Fermes und Schwager des bekannten Tonkünstlers de la Borde, an der Spitze der Gesellschaft, welche die Direktion der Oper hat. Es werden nun auch Sänger und Sängerinnen zu komischen Opern aus Italien geholt, und über diese wird der berühmte Piccini, jetziger Singmeister der Königin, die Direktion haben.

5.
Ebendasselbst, vom Jul. 1777. Jetzt wird der musikalische Krieg zwischen den Freunden des Ritters Glück, des Hrn. Gretry und des Hrn. Piccini, von Tag zu Tag lebhafter. Marmontels Buch: Essai sur les revolutions de la Musique en France, hat die meiste Veranlassung dazu gegeben.

6.
Ebendasselbst. Die allerneuesten Nachrichten von daher lauten: Der Ritter Glück habe sich wegen der unverschämten Angriffe der Pariser Gelehrten entschlossen, dieses seiner Fähigkeiten unwürdige leichtsinnige Volk zu verlassen, und nach Wien zurück zu kehren.

7.
Florenz, vom Sept. 1777. Hier sind jetzt drey Theater zugleich offen, auf welchen musikalische Stücke auf-

aufgeführt werden, nämlich: la Pergola, il Cocomero, und St. Maria. Auf dem ersten wird das ernsthafteste Drama: Medonte Re d'Epiro, von der Composition des Hrn. Giuseppe Sarti, und das tragisch-pantomimische Ballet, il Tancredi, aufgeführt. Auf dem zweiten spielt man das scherzhafte Drama: il Cavalier magnifico, Musik von Hrn. Luigi Carusto. Die Ballette sind von der Erfindung des Hrn. Onorato Vigano. Auf dem dritten Theater führt man die Burleske, il Geloso in cimento, Musik vom Hrn. Anfossi, auf. Auf dem ersten Theater zeichnen sich als spielende Personen besonders aus: Rosa Augustini, prima Donna; der Discantist Aprili, und der Tenorist Panari. Auf dem zweiten: Sign. Carusio, und Sign. Marianna Santoro. Auf dem dritten: Sign. Spighi und Hr. Mengozzi.

8.

Mayland. Unser Hr. Carlo Caccio, Secrétaire der Direktion des Regio - ducale Teatro hat den Ritter Gluck, im Namen des ganzen Adels, in den schmeichelhaftesten Ausdrücken ersucht, eine Opera seria zu komponiren.

9.

Neapel. Hier ist auf den Namenstag des Königs eine neue Oper, von Guglielmi, Richiero genannte, mit außerordentlichem Beifall aufgeführt worden.

10.

Portugall. Hier hat der berühmte Capellmeister, Hr. David Perez, ein Ordenskreuz erhalten.

11.

Berlin. Der königl. Sänger, Sign. Concialisti hat kürzlich einen Beweis seines menschenfreundlichen Herzens

Hergens gegeben, indem er am 14. Oct. 1777 ein öffentliches Concert zum Besten einer braven und verunglückten Wittve mit 4 Kindern gab. Die ganze Capelle besetzte dieses Concert, und die Einnahme desselben, welche der Wittve ganz zu Theil wurde, bestand in 443 Thalern.

12.

Wien, vom Febr. 1778. Endlich wurde am 17ten dieses die so sehnlich erwartete erste deutsche Operette, genannt: Die Bergknappen, hier aufgeführt. Sie übertraf die Erwartung des Publikums. Die Musik und Dekoration war besonders vortrefflich. Mademoiselle Cavaliere, welche vormals in der hiesigen italienischen Opera buffa gesungen, zeichnete sich besonders durch Absingen einiger sehr schweren und künstlichen Arien, auch durch eine sehr gebesserte Aktion aus. Madame Striegle erhielt ebenfalls sehr großen Beyfall. Als das Stück geendigt, und der Vorhang niedergefallen war, verlangte das Publikum, die Schauspieler noch einmal zu sehen. Sie zeigten sich hierauf alle vier, und Mademois. Cavaliere hielt ein sehr schönes Dankfagungs-Compliment an die Zuschauer. Se. Majestät, der Kaiser, suchte auf alle mögliche Art diese Operetten-empor zu bringen, und lassen die besten Sujets dazu aussuchen. Die Rollen sind schon gegenwärtig alle doppelt besetzt, damit durch die Unpäßlichkeit eines oder andern Sängers die Auführung nicht gehindert werde. Unser berühmter Schauspieler, Hr. Müller, hat den Auftrag, dieselben in der Aktion, so wie Hr. Umlauf, welcher sich durch die musikalische Composition dieser Operette so viel Ehre erworben, im Singen zu unterrichten. Außerdem ist merkwürdig, daß diese Operetten nicht unter der gewöhnlichen Theater-Censur, sondern unmittelbar unter dem Ober-Kammerherrn und Sr. Majestät, dem Kaiser selbst, stehen.

13. Ebens

13.

Ebendasselbst, vom Sept. 1777. Jetzt befindet sich ein junger Fremdling mit einer Harmonika von 42 Glocken hier.. So vielkönig wäre dieses Instrument noch nicht gewesen.

14.

Aus dem Württembergischen. Hr. Schusbart, Verfasser verschiedener Schriften, und unter andern auch einer deutschen Chronik, eines Zeitungsblattes, worinn öfters musikalische Sachen vorgekommen sind, ist wegen verschiedener unvorsichtiger Urtheile den 23. Jan. 1777 zu Blaubeuren auf Herzogl. Württembergisch. Befehl in Verhaft genommen, und auf das Schloß Asperg gesetzt worden. Seine Frau ist aber mit einem Jahrgelde von 200. fl. begnadigt, und seine Kinder sind in die Herzogl. Akademie aufgenommen worden. — Den neuesten Nachrichten zufolge, ist er nun unter gewissen Einschränkungen wieder auf freyen Fuß gesetzt.

15.

Maynz, vom Januar 1778. Hier ist die bekannte Sängerin, Madame Hellmuth, als Kammerorgelspielerin angestellt worden.

16.

Braunschweig. Die Stelle des verstorbenen Prof. Zacharia, am Carolino, hat der Hr. Professor Eschenburg mit dem vörligem Gehalte des Verstorbenen erhalten.



X.

Musikalische Gedichte.

I.

An Herrn Capellmeister Bach, zu Hamburg,
als er seine neuesten 6 Concerte herausgab.

Des Ruhms parthenische Posaune
O Bach, ist für dein Lob zu klein.
Dein Vater und verklarte Graune
Sehn vom Olymp herab, sich deines Ruhms zu
freun.

2.

Ans Clavier.

Mit stillem Kummer in der Brust,
Schleich' ich mich jetzt zu dir.
Verleih mir unschuldsvolle Lust,
Du zärtliches Clavier!
In deine Saiten sing' ichs oft,
Verfolgt die Bosheit mich.
Die Thräne fließt — und unerschott
Genieß' ich Ruh durch dich!

Du lispelst meine Klagen nach,
 Voll Sympathie — und auch
 Verräthst du niemals, was ich sprach,
 Nach falscher Freunde Brauch.

Bald sing' ich zu dem Silberklang
 Von deinem Saitenspiel
 Dem Herrn der Erde Lobgesang,
 Und warmes Dankgefühl.

Bald sing' ich keusche Liebe drein,
 Die mir im Busen glüht,
 Und so wie deine Saiten rein —
 Vor Gottes Augen blüht.

So laut mein Herz der Tugend schlägt,
 So laut sey mein Gesang!
 So lang mein Busen Unschuld hegt,
 Verleih mir Himmelsklang!

Das ungewisse Glück der Welt
 Erhöbst du immer mir,
 Und wenn mir's Neid und Haß vergällt,
 So find ich Trost bey dir! —

Dank sey dem Mann, der hohe Lust
 Einst durchs Clavier erfand!
 Ihm danke jede sanfte Brust,
 Die Freude durch ihn fand!

G.

3.

Ben Annas von Gluck Hügel.

Fräulein, erwache! Sieh, die Rosen blhen!
 Horch', es locken aus allen Mangebschen
 Dich zum Wettgesange die Federharfchen.
 Fräulein, erwache! —

Umsonst! Sie schweigt, sie starrt, erwacht nicht
 wieder!

In Staub trat ihre Schönheit Hela (a) nieder!
 Nun schwebt ihr Geist, ein ses Liliendstchen,
 In blauen Lstchen!

Sohn des Felsen! (b) Du jauchzest nun nicht mehr
 der sesten Kehle
 Silbergesnge vom Ufer der Donau zum Ufer der
 Seine!

Denn verklungen hat sie, die süßeste Keh! — Er-
 klang sie:

Lauschten Hügel und Hahn'; horchte das Wi-
 pfelvolk;

Hielt in Strömen der West plglich den Odeman;
 Schwieg die Grille; das Quellchen

Schwkte leiser die Blumen hin!

Hub das Vaterland sich; schrumpfte das Aus-
 land ein;

Standen Jüngling' entzückt, neidelos Mädchen da;
 Für-

(a) Hela. Der Tod. Hüterin der Hlle.

(b) Der Wiederhall.

Fürsten fühlten (o Wunder!)
 Bis ins Herz des Gefanges Klang!
 Ach, und sang sie sein Lied; (c) Führ er, voll selbs-
 sten, auf!
 Nannte Zauberin sie, küßte die Zauberin!
 Und Elisabeth Winthem
 Grüßte Schwester und küßte sie!
 Aber auf ewig! auf ewig hat diese Kehle ver-
 klungen!
 Hügel und Hayne! Wipfelvölk! West, und Quell-
 chen und Grille!
 Vaterland! Ausland! Jünglinge! Mädchen! Für-
 sten, und du, der
 Barden Thuidons Erster! und du vom Ersten der
 Barden
 Harfengeadelte Winthem, klaget! Ach, klaget in
 meine
 Saiten! auf ewig hat ihre Kehle verklungen! auf
 ewig!

H a s c h e

4. Lo

(c) Vaterlandslied zum Singen für Johanna Elisabeth von Winthem, von Klopstock, mit andern mehrern gesetzt vom Ritter v. Gluck.

Le Basson.

Jusqu'aux genoux, trois puissans villageois
Tenoient Lucas enfoncé dans la glace;
Qui, reniflant et soufflant dans ses doigts,
Faisoit très-laide et piteuse grimace.
Eh! mes amis, pour Dieu faites-lui grace,
Dit un passant qui plaignoit le piteux.
Frère, répond le sacristain Thibaud,
De notre bourg c'est demain la grand' fête;
J'y chanterons l'office en faux bourdon;
Et ce gros gars qui crie à pleine tête,
Je l'enrhumons pour faire le Basson.



Leipzig,
gedruckt bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf,
1778.